




R0006024269

PN
1664
M3
1967



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation



R0006024269

Wallace Library

DUE DATE (stamped in blue)

RETURN DATE (stamped in black)

[illegible]

STANFORD UNIVERSITY PUBLICATIONS
UNIVERSITY SERIES

LANGUAGE AND LITERATURE

VOLUME IV

NUMBER 1

Dramatische Situationsbilder und -bildtypen

Eine Studie zur Kunstgeschichte des Dramas

von

AUGUST C. MAHR

AMS Press, Inc.
New York
1967

LIBRARY

Reprinted 1967 by arrangement with Stanford University Press.
Copyright 1928 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior
University.

AMS Press, Inc.
New York, N.Y. 10003
1967

PN
664
M3
1967
Manufactured in the United States of America

FREDERICK ANDERSON
und
KONNI ZILLIACUS
IN FREUNDSCHAFT
ZUGEEIGNET

Ich bin der unerschütterlichen Ueberzeugung, dass die wahren Kunstformen eben so notwendig, eben so heilig und unveränderlich sind wie die Naturformen.—FRIEDRICH HEBBEL

VORWORT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Gegenstand, dessen Bearbeitung sich mir mit Notwendigkeit aus den Gedankengängen meines Aufsatzes „Zur Methodik der literargeschichtlichen Forschung“ ergeben hat, den der Leser im ersten Band der *Germanic Review* (Nr. 4, Oktober 1926), S. 315–335, vorfindet. Schon damals bin ich zur Erkenntnis gekommen, dass zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Schaffensvorgang des dramatischen Dichtens zu Formkomplexen führt, die unter ähnlichen Voraussetzungen im Motiv oder einzelnen Situationen gesetzmässig ähnliche Züge aufweisen, also typische Geltung besitzen. Als Objekte der vergleichenden Dramenforschung sind sie von wesentlicher Bedeutung; denn was nach Abzug aller Gemeinsamkeiten als Verschiedenheit erkannt wird, liefert notwendigerweise wichtige Aufschlüsse über den persönlichen Stil des schaffenden Künstlers und den seines Zeitalters. Wenn ich von der „Kunstgeschichte des Dramas“ rede, so will ich damit sagen, dass beim Betrachten von Formungen der bildenden und dramatischen Kunst für mich kein grundsätzlicher Unterschied im kritischen Verfahren besteht.

Ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle Herrn Dr. Albert Léon Guérard, Professor an der Stanford Universität, für seine wertvollen Hinweise bei der Auswahl französischer Dramen meinen verbindlichen Dank abzustatten. Nicht weniger verpflichtet bin ich Frau Jessie D. Whittern und Herrn Professor William H. Davis, beide an der Stanford University Press, für ihre tatkräftige Unterstützung bei der Drucklegung dieser Arbeit.

AUGUST C. MAHR

STANFORD UNIVERSITY, CALIFORNIA
Im Herbst 1928

UEBERSICHT

| | SEITE |
|--|-------|
| I. Allgemeines über Motive, Situationen und Situationsbilder . . . | 9 |
| II. Situationsbilder der attischen Tragödie (Sophokles, Euripides) | 15 |
| III. Situationsbilder des nordischen Renaissancedramas (Shakespeare) | 23 |
| IV. Situationsbilder des spanischen Barockdramas (Calderon) . . . | 31 |
| V. Situationsbilder des französischen Barockdramas (Racine) . . | 43 |
| VI. Situationsbilder des deutschen Dramas im Zeitalter der Menschenrechte (Schiller) | 48 |
| VII. Situationsbilder des deutschen Dramas der Vorromantik (v. Törring) | 58 |
| VIII. Situationsbilder des Hebbelschen Dramas | 65 |
| IX. Situationsbilder des naturalistischen Dramas in Frankreich (de Curel) | 74 |
| X. Situationsbilder des Nachkriegsdramas in Frankreich (Raynal) | 79 |
| XI. Situationsbilder des Dramas der revolutionären Jugend in Deutschland (Hasenclever) | 86 |
| XII. Schlusswort | 95 |

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN UND LITERATURANGABE

- DE = W. Dilthey: *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, in *Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig 1887.
- PS = Georges Polti: *Les trente-six situations dramatiques* (nouvelle édition), Mercure de France, Paris 1924.
- SLA = *Sophocles*. With an English Translation by F. Storr, London 1912, Bd. 1, S. 309 ff., *Antigone*. (In the Loeb Classical Library.)
- ELH = *Euripides*. With an English Translation by Arthur S. Way, London 1912, Bd. 4, S. 159 ff., *Hippolytus*. (In the Loeb Classical Library.)
- CBCP = *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, ed. M. M. Pelayo, Madrid o. J. (In *Biblioteca Clasica*, Tomo XXXVI ff.)
- Shakespeare kann in irgend einer Ausgabe nachgelesen werden.
- RMPh = *Œuvres de J. Racine*. Nouvelle édition, etc., par M. Paul Mesnard, Paris 1885, Bd. 3, 243 ff., *Phèdre*. (In *Les grands écrivains de la France*, nouvelles éditions, publiées sous la direction de M. Ad. Regnier.)
- SchH = *Horenausgabe von Schillers sämtlichen Werken*. Herausgeber: Conrad Höfer; München und Leipzig, Georg Müller Verlag.
- TKNL = Kürschners *Deutsche National-Literatur*, Bd. 138, *Das Drama der klassischen Periode*, 1. Teil, v. Törring, Babo, Hensler, Bretzner. Herausgegeben von Dr. Adolf Hauffen, Stuttgart 1890.
- HW = Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke*, ed. R. M. Werner, Berlin 1904.
- HDSch = Wilhelm v. Scholz: *Hebbels Dramaturgie*, in *Deutsche Dramaturgie*, ed. Wilhelm v. Scholz, München und Leipzig, Georg Müller, 1907, Bd. 1.
- CTh = François de Curel: *Théâtre complet, Textes remaniés par l'Auteur*, Paris 1920.
- RTPI = Paul Raynal: *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, Tragédie en trois actes; in *La Petite Illustration*, N° 182, 16. Februar 1924. (Théâtre, nouvelle série, N° 112.)
- HS = Walter Hasenclever: *Der Sohn, Ein Drama in fünf Akten*, München 1917.
- Biedermann, *Goethes Gespräche*, Leipzig 1910–11.
- v. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Tragödien*, Berlin 1901.
- Bab, *Kritik der Bühne*, Berlin 1908.
- Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885–1923*, in *Epochen der deutschen Literatur*, herausg. v. J. Zeitler, Bd. VI, Stuttgart 1923.
- Lewin, *Friedrich Hebbel. Beitrag zu einem Psychogramm in Hebbel-Forschungen*, herausg. v. R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, Berlin 1913, Bd. VI.
- Kuh, *Friedrich Hebbel*, Wien 1877.
- Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*, Leipzig 1919, 3. Auflage.

DRAMATISCHE SITUATIONSBILDER UND -BILDTYPEN

I

Der venezianische Dramatiker Gozzi (1720–1806) hat die überraschende Behauptung aufgestellt, es gäbe nicht mehr als sechsunddreissig Grundsituationen für die Tragödie. Goethe in seinem Drang, alles Geschehen und Entstehen in Kunst und Natur auf Urphänomene zurückzuführen, hat sich mit dieser Hypothese lebhaft beschäftigt und sich darüber im Gespräch mit Schiller, dem Kanzler Müller und andern auseinandergesetzt; vgl. Biedermann, *Goethes Gespräche*, Leipzig, 1910–1911, Bd. III, 16, und IV, 209 ff. Besonders der Bericht Sorets, des Erziehers des Erbprinzen, über ein Tischgespräch (14. II. 30) ist bedeutungsvoll, weil er die Angaben Eckermanns, die an der gleichen Stelle abgedruckt sind, wesentlich ergänzt. Soret schreibt:

Il a parlé théâtre et a donné beaucoup de détails sur l'improvisateur Gozzi qui soutenait sans l'appuyer par des preuves l'idée qu'il n'y a que 36 situations tragiques possibles; Schiller s'est beaucoup tourmenté à les trouver sans y parvenir; cette peine inutile est une preuve, ai-je dit, que Gozzi loin d'avoir tort par défaut a probablement passé les bornes en donnant le nombre 36 qui pourrait être réduit sans aucun doute; on en peut d'ailleurs tirer des sujets innombrables par l'effet des combinaisons.

Der Franzose Georges Polti hat Ende der 1890er Jahre in seinem beachtenswerten Buch *Les trente-six situations dramatiques* (Nouvelle édition, Paris, 1924) die Gozzische Behauptung nicht nur bestätigt, sondern er macht sich auch anheischig, jede gewünschte Anzahl von neuen Kombinationen den Dramatikern „auf Bestellung“ zu liefern (S. 206 f.). Er gibt sogar—im Text—Strasse und Hausnummer seiner Pariser Wohnung für etwaige Besteller an und schliesst diesen Absatz mit den Worten: «Les données seront détaillées acte par acte, et au besoin, scène par scène.» Das liest sich wie ein Witz, ist aber völlig ernst gemeint. Denn im Folgenden verteidigt er sich gegen den wahrscheinlichen Vorwurf, er wolle die Einbildungskraft vernichten (de vouloir détruire l'imagination) durch den Nachweis, dass diese vielgepriesene und sakrosankte Imagination in der romantischen Literatur Frankreichs, die so viel Wesens daraus gemacht habe, seit 1830 nur in den phantasielossten Trivialitäten hervorgetreten sei. Der einzige schöpferische Geist im romantischen Drama, Victor Hugo, sei zu seinen Ergebnissen gelangt «grâce à quoi? à un procédé technique, patiemment appliqué dans les moindres détails: l'antithèse de l'être et du paraître.» Poltis Rat geht dahin, der Dramatiker

solle seine Kraft nicht an die Erfindung der Fabel vergeuden, denn hier könne mechanische Kombinationsrechnung mit nachfolgender Eliminierung unwahrscheinlicher Situationen zu sichereren, brauchbareren Resultaten führen, als sie diese sogenannte Phantasie erfahrungsgemäss zu zeitigen vermöge. Diktatorisch verweist Polti das Einsetzen der eigentlich gestaltenden Arbeit an d e n Punkt des Schaffensverlaufs, wo das rein konstruktive Kombinieren von dem schauenden Formen des Dichters abgelöst werden m u s s , wenn ein Kunstwerk zustandekommen soll. Das heute so hochgeschätzte Auffinden eines jungfräulichen Stoffes wird nach Poltis Ansicht durch Anwendung seines Kombinationsverfahrens in Zukunft so erleichtert sein, dass es jeglichen Wert verlieren wird. Er verweist dabei auf die Tatsache, dass ja auch in der Blütezeit der griechischen Tragödie die Dichter bei der Auswahl ihrer Stoffe auf einen winzigen Kreis von Sagen und Mythen beschränkt waren, die die Tragiker immer wieder bearbeiteten. Da sie jedes Kind kannte, fiel das stoffliche Interesse bis zu dem Grad weg, dass die Zuschauer gar nicht anders konnten als nur das Wesen der persönlichen Formung beachten und beurteilen.

... tout au plus cette tradition eut-elle pour inconvénient de rendre l'originalité plus difficile. Par l'étude des 36 situations et de ses conséquences, le même avantage s'obtiendra, sans l'inconvénient signalé. Et seule, désormais, prendra valeur la proportion.

Poltis Gedanken sind Aeusserungen eines Verstandes von krystallhafter Klarheit. Hat man sein Buch gelesen, so bleibt einem—ausser dem positiven Gewinn aus dem analytischen Teil—der sehr starke negative Eindruck: vom tieferen Wesen des künstlerischen Schaffens hat dieser gescheite Kopf keine Ahnung. Es ist ungefähr so, wie wenn ein Anatom ohne Kenntnisse in Physiologie und Psychologie über Lebensvorgänge schreiben wollte. Man kann freilich nicht verlangen, dass jeder Anatom auch gleichzeitig Physio- und Psychologe ist; wenn er aber über Lebensvorgänge mitreden will, dann m u s s er es sein. Ebenso wenig ist zu erwarten, dass jeder Kunst- oder Literaturwissenschaftler selbst Künstler ist. Will er aber über Kunstschaffen mitreden, so muss er es sein. Man wird mir vorwerfen, meine Parallele sei nicht folgerichtig. Vom Standpunkt der formalen Logik aus mag dieser Einwand berechtigt sein, innerlich ist er es nicht. Niemand wird bestreiten, dass das Wissenswerteste über die Dichtung die Selbstzeugnisse grosser Dichter sind, und nächst diesen die Werke von Männern wie R. M. Meyer, Walzel, Landauer, Gundolf, Bab, Korff, um nur erste Namen zu nennen, und vor allem wie Wilhelm Dilthey. Sie s i n d Künstler. Dass sie sich gerade so, wie sie es getan haben, über künstlerisches Schaffen zu äussern im Stande waren, beweist, dass sie es sind. Polti ist es, wie gesagt, nicht. Sonst hätte er sich selbst

nicht vorstellen können, wie ein wirklicher Dichter das Schaffen eines Kunstwerks damit beginnen sollte, dass er eine Liste mit zahllosen Kombinationen möglicher und unmöglicher Motivverbindungen in die Hand nimmt, um eins davon zur „Behandlung“ auszuwählen. Diese Vorstellung wird doppelt unmöglich, wenn wir uns vergegenwärtigen, welcher Art diese Kombinationsergebnisse sind. Sie verhalten sich zum primitivsten anekdotischen Vorgang wie synthetische Kolloidsubstanzen zu lebendem Plasma.

Ich habe bereits betont: Solange Polti analytisch verfährt, kann man ihm zustimmen. Was er „Situation“ nennt, heisst bei Goethe ebenso oder „Motiv.“ Auch Dilthey spricht von den 36 „Motiven“ Gozzis. Schiller braucht ebenfalls „Motiv“ im Sinne der Politischen „Situation.“ Dilthey zitiert Goethesche Begriffsbestimmungen (DE 450):

„Des tragischen Dichters Aufgabe und Thun ist nichts anderes als ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem fasslichen Experiment dargestellt, in der Vergangenheit nachzuweisen. (*Sprüche in Prosa*, Ausg. Löper, 772.)“ „Was man Motive nennt sind also eigentlich Phänomene des Menscheistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, und die der Dichter nur als historische nachweist. (S. 773.)“

Er zieht diese Aeusserungen an, um zu zeigen, dass seine eigne Begriffsbestimmung sich damit im Wesen deckt. Sie lautet (DE 449):

An dem Stoff der Wirklichkeit wird durch den dichterischen Vorgang ein Lebensverhältnis in seiner Bedeutsamkeit erfasst; was so entsteht, ist eine Triebkraft, durch welche Transformation in das poetisch Bewegende erwirkt wird. Das Lebensverhältnis, so erfasst, gefühlt, verallgemeinert und dadurch Wirkungskraft dieser Art geworden, wird Motiv genannt.

Weiter unten fährt er fort (DE 450):

Motive sind in der Wirklichkeit nur in einer begrenzten Zahl gegeben. Das hob schon Gozzi hervor; er hatte behauptet, es gäbe nur 36 (herrschende) Motive zu einem Trauerspiel. . . . Die so begrenzte Gliederung der Motive kann nur durch die Verknüpfung eines vergleichenden literar-historischen Verfahrens mit psychologischer Analyse bestimmt werden, und ein solches Verfahren vermöchte denn auch die Entwicklungsgeschichte solcher Motive zu erfassen.

Die 36 Situationen Poltis sind die aus der Tragödie der Weltliteratur herausdestillierten Typen von Lebensverhältnissen, die erfahrungsgemäss solch dichtungbildende Wirkungskraft in sich bergen. Dass die Diltheysche Definition implicite auch die seinige ist, geht weiterhin daraus hervor, wie er die Motive gegeneinander abgrenzt. Man hat bei der ersten Bekanntschaft mit seinem Buch zuweilen den Eindruck, als hätten sich zwei Motive recht gut in eines verschmelzen lassen, z. B. Nr. 3, *La Vengeance poursuivant le crime*, und Nr. 4, *Venger proche sur proche*. Bei

näherem Betrachten ergibt es sich aber bald, dass es sich dabei um Triebkräfte ganz verschiedenen Charakters handelt, die denn auch zu völlig verschiedenartigen Tragödien geführt haben. Auch in seiner Methode erfüllt Polti die Forderungen Diltheys. Sie stellt eine Verknüpfung des literarhistorischen Vergleichens mit psychologischer Analyse dar: Er sondert Motive einer grossen Anzahl von Tragödien verschiedner Zeiten und Völker aus, gruppiert sie nach ihnen gemeinsamen Affekt- oder Begehrungselementen und gewinnt schliesslich die 36 Typen, indem er diese Gruppen in Untergruppen teilt und zwar entsprechend der Besonderheit, die einer solchen Untergruppe die Berechtigung verleiht, als selbständiges Motiv angesehen zu werden. Diese Besonderheiten bestehen meist in einer sozialen oder verwandtschaftlichen Bindung zwischen den Personen, deren Affekte oder Begehrungen auf einander wirken; einer Bindung, die ihre Stellung zueinander im Sinne einer traditionellen Sittlichkeit festlegt. Eine grosse Anzahl dieser Motivtypen differenziert sich automatisch in Untertypen, z. B. entsprechend der Verwandtschaft in auf- oder absteigender Linie: Eifersucht des Sohns auf den Vater oder des Vaters auf den Sohn, u. s. w. Es liegt auf der Hand, welch unübersehbare Menge von Kombinationen durch Verbindungen von Motiven möglich werden. Ihre Aufstellung mag für den Mathematiker reizvoll sein. Auch der zufünftnässige Dramenschmierer mag daran sein Genügen finden. Dem Dichter aber fehlt notwendigerweise in solchem Fabelskelett jenes Wesentliche, das den Funken überspringen macht: das Leben. Denn aus den Selbstzeugnissen der Dramatiker wissen wir, dass in den Fällen, wo ihr Schaffen von der Fabel ausgeht—was bekanntlich keineswegs die Regel ist—oft ein scheinbar ganz unwesentlicher Zug in der Fassung des Tatsachenberichts den Anstoss zum Gestalten gibt. Irgend ein bildhaftes Wort, ein plastischer Vergleich, eine Handlung. Dinge, an denen Tausende, darunter auch Dichter, vorübergehen, weil sie ihnen nichts sagen, nichts bedeuten, werden für den Einen bedeutsam, dem sich irgend ein psychisch Erworbenes damit assoziiert; es kann sich dabei um ein einfaches Erinnerungsbild handeln, ebenso wohl aber auch um ein tiefinnerliches Erlebnis. Ist jener Eine Dichter, so wird er mit der dem Künstler eignen seelischen Energie dieses neue Etwas bewusst erfassen und festhalten. Weitere Erlebnisinhalte werden wie Krystalle um ihren Krystallisationskern darum anschliessen. In welcher Art und Reihenfolge diese Bildungsvorgänge stattfinden, ist individuell verschieden und hängt auch von der Beschaffenheit der Ausgangerscheinung ab. Man sagt in einem solchen Fall, dass der Stoff den Dichter „zur Bearbeitung reizt.“ Der Ausdruck ist treffend, denn es erfolgt tatsächlich ein Reiz, dem eine Reaktion antwortet. Was Polti nicht bedenkt, ist, dass erfahrungsgemäss ein solcher Anreiz zum dramatischen Gestalten beim wirklichen Dichter mindestens ebensooft von

irgend einem beliebigen Erlebnis ausgeht wie von einem Fabelstoff. Wohl sagt Dilthey (DE 452):

Die Fabel, das ausgebildete Grundgefüge einer Dichtung von grösserem Umfang, steht vor dem epischen oder dramatischen Dichter fertig da, bevor die Ausführung beginnt. Sie wird in der Regel von ihm aufgezeichnet.

Er meint damit aber keineswegs einen vom Dichter fertig vorgefundenen Fabelstoff. Das ergibt sich schon aus dem Zusatz „das ausgebildete Grundgefüge einer Dichtung,“ d. h. ein Grundgefüge, das er im Verlauf des—oft sehr umwegigen—Bildungsprozesses gewonnen hat. Ausserdem ergibt es sich für den Leser des Diltheyschen Werkes aus den Abschnitten, die der Aufstellung des oben angeführten Satzes vorausgehen; und nicht zuletzt aus seiner unmittelbaren Fortführung: „Die Literaturgeschichte besitzt ein zureichendes Material, dieses Stadium des Schaffens an solchen Fabeln festzustellen . . .“ Diese Fabel ist also wohl zu unterscheiden von dem Stoff, denn der ist darin schon in einer bestimmten Formung enthalten, zugleich mit dem Motiv (oder den Motiven) und der Idee. In einem bestimmten Stadium des Schaffens wird der Dichter imstande sein, aus der Fülle der Einzelbildungen des Assoziationsprozesses diese Fabel herauszuheben, um sie als Stützkonstruktion des werdenden Baues zu verwenden. Von diesem Punkt ab gewinnt das Gefüge die zielstrebige Einheitlichkeit, die es zum Kunstwerk macht. Von hier ab gewinnt die Gestaltung die Form, aus der sich der Stil des Künstlers erkennen lässt: Die Sichtbarmachung „der bedeutsamen Lebensverhältnisse“ gewinnt Endgültigkeit in der Form, die für jene schaffende Persönlichkeit die einzig mögliche künstlerische Lösung darsellt. Das Motiv äussert sich also in *Situationsbildern*, die der unwiderrufliche formale Ausdruck ihres Schöpfers sind, und daher unschätzbare Stilkriterien darstellen.

Wie auch beim Einzelnen der Schaffensprozess verlaufen mag, man wird bei der Analyse von Tragödien letzten Endes immer auf eine oder mehrere der 36 Situationen Poltis stossen. Wir wollen sie von nun ab konsequent Motive nennen, weil ihnen in ihrer Abstraktion das Situationshafte des gestalteten Bildes noch nicht innewohnt. Erst dem gestalteten Motiv kommt der Name Situation zu. Die einzelnen Phasen dieser Formung nenne ich „*Situationsbilder*.“

Es liegt auf der Hand, dass bei der Gestaltung besonders eindeutiger Motive durch verschiedene Dichter notwendigerweise Situationen—also natürlich auch Situationsbilder—entstehen, die nach Abzug aller durch Nebenumstände bedingten Besonderheiten ihrerseits wieder Typen darstellen. Ihre Anzahl—sie ist Legion—auch nur annähernd feststellen zu wollen, wäre eine statistische Spielerei ohne jeden Wert für die Literaturwissenschaft. Ihr Wesen dagegen zu untersuchen scheint mir bedeutungsvoll. Es liegt auf der Hand, dass die dramatische Gestaltung eines Motivs über

gewisse Situationsstufen führt; ist das Motiv zum Beispiel ein Affekt, so entsteht eine Reihe von Situationen, die diesen Affekt in den fortschreitenden Stadien seiner Auswirkung zeigen. Zum Situationsbild wird eine Situation erst, wenn sie—im sinnfälligsten Verstand des Wortes!—sichtbar gestaltet, d. h. zur dramatischen Szene oder zum Teil einer solchen Szene wird. Inwieweit diese Situationsstufen gleichzeitig auch als Situationsbilder erscheinen, hängt von der Beschaffenheit der Bühne ab. Die Bühne wiederum ist das Vehikel für die mimisch-dramatische Ausdrucksform einer Weltanschauung. Umfassendste Kenntnis der Bühnenverhältnisse seiner Nation und Zeit ist uns selbstverständliche und wesentliche Eigenschaft des grossen dramatischen Dichters. Dafür ist keineswegs Voraussetzung, dass er, wie Shakespeare, Schauspieler oder sonst ausübender Bühnentechniker ist. Verwurzelt sein in einer Weltanschauung, Kultur haben, ist das Entscheidende. Wer lediglich die Bühnenkenntnis seiner Zeit besitzt, wird als Verfasser von Dramen nie über leere Theaterwirkung hinauskommen. Oswald Spenglers Lehre von der Raumanschauung als Grundlage der Weltanschauung einer „Landschaft“ ist für unsre Betrachtung von hoher Bedeutung. Jedes Volk schafft sich den Bühnenraum, der dem fundamentalen Raumbild seiner Weltanschauung entspricht. Der wahre Dramatiker wird nur solche Stoffe gestalten, die jener Weltanschauung problematisch sind. Die Formung wiederum wird bestimmt durch die im Bühnenraum verkörperte Besonderheit der grundlegenden Raumvorstellung der betreffenden Kultur. Mit andern Worten: Diese grundlegende Raumvorstellung ist die gemeinsame Wurzel für die Weltanschauung, aus der das Dichtwerk hervorgeht, und für den Bühnenraum, in dem es dargestellt wird. Aus ihr erklärt sich die geheimnisvolle Identität des Dramatischen und Theatralischen in den grossen Dramen der Weltliteratur. Welche Situationen Situationsbilder werden, also vor den Augen des Zuschauers zur Darstellung gelangen können, und welche nicht, ist innerlich ebenso sehr eine Frage der Weltanschauung wie äusserlich eine Frage des Bühnenraums. Auf der griechischen Bühne der klassischen Zeit zum Beispiel erscheint in Situationsbildern lediglich der Verlauf der Arbeit des Schicksals am Menschen. Ihr Abschluss bildet wohl eine Situation aber selten oder nie ein Situationsbild. Nie, wenn es auf physischen Kampf oder auf Mord und Selbstmord eines Menschen hinausläuft. Auch qualvolle Handlungen wie die Selbstblendung des *Oedipus* werden den Augen des Zuschauers entzogen. Der grauenvollen Situation ging der griechische Dramatiker dadurch nicht aus dem Weg. Er brauchte sie, um die furchtbare Wirkung des Schicksals zum letzten Ausdruck zu bringen. Wenn er sich epischer Mittel dafür bediente, tat er es aus ästhetischen Gründen. Die Szene bestand aus der rhythmisch gegliederten vertikalen Vorderfläche eines Gebäudes und einem horizontalen Streifen von ver-

hältnismässig geringer Tiefe, der daran entlang lief. Soweit die Handlung von den Schauspielern und nicht vom Chor getragen wurde, der sich in der um einige Stufen tiefer gelegenen kreisförmigen Orchestra befand, spielte sie sich auf diesem Streifen ab. Dadurch war das Bühnenbild von vornherein auf Reliefwirkung festgelegt, die Bewegungsmöglichkeit der Schauspieler also in der Hauptsache auf vertikale Zweidimensionalität beschränkt. Ohne das Stilgesetz aufs Gröbste zu verletzen, konnte der Dichter daher keine Situation zum Situationsbild machen, deren mimische Expansion über den Relieffahmen hinausgeführt hätte. Ohne eine Beeinträchtigung der tragischen Wirkung befürchten zu müssen, konnte er seine Zuflucht zu epischen Botenberichten über den Verlauf vernichtender Katastrophen nehmen, da das am Epos geschulte Ohr der Zuschauer schon von den Kinderjahren her daran gewöhnt war, Gehörtes automatisch in die Sphäre des innerlichen Schauens überzuleiten.

II

Nur verhältnismässig wenige „bedeutsame Lebensverhältnisse“ behalten ihre Bedeutsamkeit für alle Zeiten und Völker. Was für den Athener der perikleischen Zeit ein Problem von höchster Wichtigkeit gewesen ist, braucht nicht notwendig eines für Menschen anderen Volkstums oder späterer Zeiten zu sein. An verschiedenen Stellen seines Buches äussert Polti seine sehr naive Verwunderung darüber, dass gewisse Motive heute bei den Dramatikern so wenig Beachtung finden, und er empfiehlt sie daher zur Bearbeitung. Er verkennt eben vollkommen, dass es sich für den dramatischen Dichter in erster Linie um Gestaltung von Zeitproblemen seines Volkes handelt, und nicht lediglich um die Umsetzung irgend eines beliebigen Vorgangs in Dialog und Bühnenbilder. Freilich gibt es Motive, die seit den ältesten Zeiten immer wiederkehren, nämlich solche von derartig allgemein menschlichem Belang, dass sie problematisch bleiben werden, solange es überhaupt Menschen auf der Erde gibt. Verfolgen wir die Erscheinungsformen eines solchen Motivs in den Literaturen verschiedener Zeiten und Völker!

Ich wähle „Hass zwischen Vater und Sohn,“ bei Polti aufgeführt als Motiv 13 B 1 und 2 (PS, S. 72 ff., XIII^e Situation: «Haine de Proches», B: Haine de Père et d'Enfant, 1: du Fils contre son Père, und 2: Haine mutuelle). Motiv ist hier lediglich die nackte Tatsache: das Bestehen eines Hasses zwischen nächsten Blutsverwandten. Was darüber hinaus geht, ist bereits Situation, also in weitestem Sinne Geformtes. Das Verweisen an einen Ort, in eine Zeit, in die Gesellschaftsatmosphäre eines bestimmten Volkes, wo jener Hass entsteht und sich auswirkt, ist schon gestaltende Arbeit des Dichters. Dem Einwand gegenüber, der Dichter

könne doch wohl das Eine oder Andere bereits in einer Fabel fertig vorfinden, gebe ich zu bedenken, dass ja schon die Entscheidung darüber, was er übernehmen kann und was er seinen Bedürfnissen nach abändern muss, bewusst gestaltende Arbeit darstellt.

Hass zwischen Vater und Sohn ist innerhalb des Ideenkreises der antiken Tragödie als beherrschendes Dramenmotiv nicht vorhanden. Die patriarchisch eingestellte Anschauung der Griechen vom Wesen der Familie sah darin kein Problem. Als Nebenmotiv dagegen, als Ergebnis aus bestimmten Situationen, kommt der Gegensatz zwischen Vater und Sohn vor. Besonders aufschlussreich ist die gewaltige Streitszene zwischen Kreon, dem König von Theben, und seinem Sohn Hämon in Sophokles' *Antigone*. Das Problem der Tragödie ist der Konflikt zwischen den Pflichten gegen die Götter und gegen die Menschen, in den die Heldin Antigone gerät, als sie gegen das königliche Gebot des Kreon ihren Bruder Polyneikes bestattet. Kreon, als Oberhaupt der Herrscherfamilie und des Staates mit unbedingter Macht ausgerüstet, will an der Verächterin seines Befehles die angedrohte Todesstrafe vollziehen lassen. Den letzten vergeblichen Versuch, diese Absicht zu vereiteln, macht sein eigener Sohn Hämon, der Verlobte der Antigone. Dem Dichter ist es sehr darum zu tun, in den Herzen seines athenischen Publikums die Bedeutung der althergebrachten patriarchischen Familienverfassung zu befestigen. Hämon versichert den Vater wiederholt seines guten Willens, ihm in allem den schuldigen Gehorsam zu erzeigen, aber schliesslich entscheidet sich doch in ihm der Konflikt zwischen dem Gehorsam gegen den Vater und dem Gehorsam gegen die Gottheit zugunsten der letzteren. Denn die Absicht, auch Hämon an diesem Widerstreit zugrunde gehen zu lassen, zeigt Sophokles unzweideutig in dem der Szene unmittelbar folgenden Chorlied an Eros und Aphrodite. Damit ist der Grundton des Situationsbildes, gleichsam das Lokalkolorit, gegeben. Nichts geschieht, kann geschehen, was die Grenzen dieser weltanschaulichen Gebundenheit zu überschreiten imstande wäre. Das Gegenteil wäre für den attischen Zuschauer jener Zeit unerträglich, ja geradezu unvorstellbar gewesen. Ebenso unvorstellbar, wie etwa das Herausragen eines Armes oder Beines über die umschliessende Leiste eines Reliefs. Dafür ist dann aber auch der Bezirk innerhalb der gesetzten Grenzen von reichstem Leben erfüllt. Von einem Leben, das bei all seiner statuarischen Geschlossenheit die Seelenkräfte des Menschen in ihren gesamten funktionellen Möglichkeiten zeigt. Inhalt und Form entsprechen einander vollständig. Ohne Enjambement oder andere Durchbrechungen des Gleichmasses rollen die Verse in prächtiger Gedrängtheit dahin, bei allem Adel, aller Schönheit des Ausdrucks jede stelzende Gespreiztheit vermeidend, die uns im französischen oder spanischen

Drama, ja selbst zuweilen bei Shakespeare, als gewollte und daher nicht gänzlich formsichere Stilisierung oft nicht zum reinsten Genuss gelangen lässt.

Betrachten wir das Situationsbild im Einzelnen! Dem Kreon, der sich allein auf der Szene befindet, wird der heraneilende Hämon vom Chor der vorsichtigen thebanischen Greise als „jammernd“—ἀχνύμενος—und „über die Massen betrübt“—ὕπεραλγῶν—angekündigt (SLA, V. 627–630). Kreon selbst überschaut die Lage mit einem Blick: er sieht, Hämon ist in seinem Schmerz zornig auf ihn—λυσσαίνων—(SLA, V. 633). In seiner Rede wird das Motiv, Hass des Sohnes gegen den Vater, zum erstenmal angeschlagen, indem nämlich Kreon dem berechtigten Groll des Sohnes dadurch die Spitze abubrechen sucht, dass er sagt (SLA, V. 633 ff.):

ὦ παῖ, τελείαν ψῆφον ἄρα μὴ κλύων
τῆς μελλονύμφου πατρὶ λυσσαίνων πάρει;
ἢ σοὶ μὲν ἡμεῖς πανταχῇ δρῶντες φίλοι;

In seiner Antwort versichert Hämon den Vater (und den Zuschauer!) von vornherein, dass er die Grenzen des vom Herkommen gebotenen achtungsvollen Gehorsams gegen den Vater und König nicht überschreiten wird. Der gesamte Bewegungsbereich der Affekte erhält dadurch einen festen Rahmen, innerhalb dessen sich das Situationsbild in lebensvoller aber strenggeschlossener Komposition entfaltet. Der Kampf wird von beiden Seiten mit Schärfe und Nachdruck geführt. Hämon, der Angreifer, der das göttliche Recht und daher auch die Anteilnahme der Zuschauer auf seiner Seite hat, macht für sich geltend, dass er, in allem was er sage und tue, neben seinem und Antigones Geschick auch den Nutzen des Königs im Auge habe, indem er ihm nämlich über die tatsächliche Stimmung in Theben, die Kreon von niemand sonst erfahren könne, die Wahrheit sage. In des Königs sehr schwacher Verteidigung schimmert das Bewusstsein seines Unrechts allenthalben hervor. Sein Trotz aber treibt ihn immer tiefer hinein in ein Gewirr von Torheit und Selbstherrlichkeit, die sich schliesslich zu der dem Athener der sophokleischen Zeit ganz ungeheuerlichen Aeusserung versteigt (SLA, V. 736):

ἄλλω γὰρ ἢ 'μοὶ χαρὴ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;

Dieses «L'État c'est moi» wird denn auch von Hämon gebührend zurückgewiesen (SLA, V. 737):

πόλις γὰρ οὐκ ἐστ' ἥτις ἀνδρός ἐσθ' ἐνός.

In der Erkenntnis seiner moralischen Niederlage beendet Kreon den Kampf mit verächtlichen Mitteln: er beschuldigt den Sohn offener Bun-

desgenossenschaft mit der Frevlerin und macht Gebrauch von seiner absoluten Königsmacht, indem er unverzügliche Vollstreckung des Todesurteils an Antigone befiehlt. Hämon begeht nun keineswegs eine Gewalttat gegen den Vater sondern fügt sich dem Machtspruch als etwas Unabänderlichem, allerdings mit der deutlich ausgesprochenen Absicht, die verurteilte Geliebte nicht zu überleben.

Unser Motiv durchschreitet in der *Antigone* drei Stadien:

- 1) Entstehen des Gegensatzes zwischen Vater und Sohn durch Kreons Verurteilung der Antigone.
- 2) Kampf des Sohnes gegen den Vater.
- 3) Zugrundegehen des Sohnes an der Unbeugsamkeit des Vaters.

Von diesen drei Stadien ist nur die zweite zum Situationsbild gestaltet, während die erste und dritte nicht in die Ebene des sichtbar Geformten emportauchen. Nach dem bisher Gesagten braucht eigentlich kaum hervorgehoben zu werden, dass für die Auswahl bestimmter Stadien zur Versichtbarlichung die Raum- und Weltanschauung des Dichters und seiner „Landschaft“ (im Spenglerschen Sinn) entscheidet. Schon die bloße Tatsache also, dass Stadien von einer gewissen Beschaffenheit gewählt und andere von einer anderen Beschaffenheit als ungeeignet verworfen werden, stellt ein wertvolles Stilkriterium dar.

Ich kann es mir nicht versagen, auch den *Hippolytos* des Euripides heranzuziehen, in dem Feindschaft zwischen Vater und Sohn ebenfalls als unerlässliches Nebenmotiv erscheint. Ich denke, die Fabel ist hinlänglich bekannt. Ihr Motiv ist dies: Eine Frau klagt einen unschuldigen Jüngling, der ihre Liebesanträge zurückgewiesen hat, bei ihrem Gatten der Verführung an.¹ Bei Euripides kommt erschwerend hinzu, dass Gatte

¹ Vgl. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Tragödien*, Berlin, 1901, Bd. I, S. 87 ff. Nach ihm handelt es sich um ein uraltes Novellenmotiv. Athener und Juden haben es gleicherweise mit der Geschichte eines Stammesahnherrn verbunden. Ich weiss nicht, ob es bereits bemerkt worden ist, daß die endgültige Formulierung der Joseph-Potiphar-Episode im Priestercodex des *Pentateuch* (ca. 430 v. Chr.) nahezu gleichzeitig mit Euripides' Dramatisierung des Gegenstandes fällt.

und vermeintlicher Verführer—Theseus und Hippolytos—Vater und Sohn sind. Die erste Situation, die den Beginn des väterlichen Hasses gegen den Sohn enthält, ist zugleich auch Situationsbild: Theseus findet den verleumderischen Brief an der Leiche der Phaidra, die sich selbst erhenkt hat. Voll grüblerischer Verzweiflung redet er teils zu sich selbst, teils zum Chor über die Verworfenheit der Menschen und die Unmöglichkeit, einen Verräter äusserlich von einem Getreuen zu unterscheiden. Ahnungslos kommt Hippolytos heran, nachdem der Vater bereits den ihm verpflichteten Poseidon zum Vollstrecker seines Fluches gemacht hat.

Denn an der Wahrheit der Anschuldigung gegen den Sohn zu zweifeln glaubt er keine Veranlassung zu haben. In den verdammenden Reden, die nun über den Sohn hereinbrechen, wird es klar, dass längst ein unausgesprochener Vorwurf gegen Hippolytos' innerstes Wesen in Theseus geschlummert hat. Das Schicksal, das sich hier vollzieht, kündigt bereits der Prolog, in den sich Aphrodite und die keusche Artemis teilen, als Racheakt der Liebesgöttin an ihrem Verächter Hippolytos und seiner göttlichen Freundin und Beschützerin an. Phaidra ist das unbewusste Werkzeug, das die rachsüchtige Olympierin zerbricht, nachdem es seinen Zweck erfüllt hat. Hippolytos weist die leidenschaftliche Annäherung der Stiefmutter schroff zurück und erregt damit ihren tödlichen Hass. Seine Keuschheit ist ihm so naturgemäss, wie sie allen andern naturwidrig erscheint. Euripides hat den Sohn der Amazone in seiner kühlen Geschlechtslosigkeit meisterhaft gezeichnet. In seiner eiskalten Verteidigungsrede bedauert er zunächst des Vaters Mangel an psychologischem Scharfblick, wie wir heute sagen würden. Denn in seinem neuen Tugendstolz glaubt er, eine unkeusche Handlung könne ihm von andern so wenig zugetraut werden, wie er sich selbst ihrer fähig weiss. Ich glaube, dass in diesen beinahe arrogant sachlichen Ausführungen des Jünglings die Zuhörer mehr Humor und Satire fanden, als wir heute zu beurteilen imstande sind. Es könnte sein, dass der Dichter hier einen ganz bestimmten aristokratischen blasierten Jünglingstyp des damaligen Athen dargestellt hat. Einen jungen Mann von feiner Bildung mit entsprechender Verachtung des Pöbels.

ELH, V. 986 ff.:

ἐγὼ δ' ἄκομψος εἰς ὄχλον δοῦναι λόγον,
εἰς ἥλικας δὲ κῶλίγους σοφώτερος.
ἔχει δὲ μοῖραν καὶ τόδ'· οἱ γὰρ ἐν σοφοῖς
φαῦλοι παρ' ὄχλῳ μουσικώτεροι λέγειν.

Einen durchaus korrekten jungen Mann, der—in heutiger Sprache ausgedrückt—konventionell kirchlich ist, und in einem Kreis gleichgesinnter Standesgenossen verkehrt. Er versichert, bis zu diesem Tage habe er seine Unschuld bewahrt (V. 1002 f.); er kenne die Liebe nur vom Hörensagen und—hier wird wohl ein Gelächter durch das Theater gegangen sein, denn es war ein Hieb auf die damals erkleckliche Menge erotischer Darstellungen—von Abbildungen (V. 1004 f.). Auch das Weitere mag den Athenern komisch geklungen haben:

ELH, V. 1005 f.:

οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.

Und dann endlich, fährt er fort, solle ihm der Vater sagen, was ihn bei dem ganzen Abenteuer hätte reizen sollen? Etwa der Besitz der Frau als Selbstzweck? So ausnehmend schön sei sie doch nicht. Oder als Mittel zum Zweck; um die Herrschaft zu erlangen? Wahnsinn! Er gebe sich keinerlei Illusionen hin über die Annehmlichkeiten des Königtums. Sein Ehrgeiz liege auf sportlichem Gebiet. Sodann wird er feierlich und schwört die heiligsten Eide, dass er unschuldig des Frevels sei, dessen man ihn bezichtigt. Dass Theseus ihm trotz der Unterstützung, die Hippolytos beim Chor findet (der ja überdies um seine Unschuld weiss!), nicht glauben würde, war nach der Art seiner Anklagerede gegen den Sohn (V. 936–980) vorauszusehen. Ganz abgesehen von dem Zorn über die vermeintliche Schmach bricht ein langgenährter Groll über das ihm völlig entgegengesetzte und widerstrebende Wesen des Sohnes hervor. Er hält dessen ganzes Leben für Lüge; weil er ihn nicht versteht, nicht verstehen kann, sieht er in seiner tugendstolzen Reinheit lediglich frömelnde Duckmäuserei und erklärt ihn für einen orphischen Asketen. Deren gab es zur Zeit des Euripides eine erhebliche Menge in Hellas, wie ja überhaupt der Hang zur Mystik im griechischen Volke seit dem 6. Jahrhundert dauernd im Wachsen begriffen war und die alte Volksreligion langsam zersetzte. Die Mysterien gewannen ihre Anhänger zunächst im niederen Volk. Den höheren Gesellschaftsschichten galten ihre asketischen Bestrebungen lange als verächtlich und eines wohlgeborenen Mannes unwürdig. Der Ausfall gegen sie (V. 952 ff.) ist natürlich ein Anachronismus; es ist der Dichter selbst, der durch den Mund des Nationalheros Theseus zum athenischen Volk spricht.¹ Aber gerade dadurch gewinnt das euripideische Situationsbild Töne, die es grundsätzlich gegen das Situationsbild des Sophokles abheben. Bei dem älteren Dichter ist alles strengstens auf das Typische beschränkt; Euripides geht bei aller klassischen Gebundenheit seiner Form auf stärkere Individualisierung seiner Charaktere aus. In der bildenden Kunst läuft eine entsprechende Entwicklung parallel, die uns deutlich wird, wenn wir beispielsweise die verwundete Amazone des Pheidias (Marmornachbildung in Rom, Ergänzung im Strassburger Museum) und die rasende Mainade des Skopas (ergänzt, in Dresden) einander gegenüberstellen. Alles dies muss gesagt werden, um Euripides in der Eigenart seiner Situationsbilder zu charakterisieren. Theseus sieht in dem Sohn die nämliche Wesensverschiedenheit, die ihm in dessen Mutter, einer Amazone, in weiblicher Gestalt entgetreten war; eine natürliche Keuschheit, die ihn sein Eros zu unterwerfen trieb. Die nämlichen Züge auf einen Mann und erst gar auf seinen leiblichen Sohn vererbt zu sehen, ist ihm unerträglich. Der Gegensatz

¹ Vgl. hierzu v. Wilamowitz-Moellendorff, *op. cit.*, S. 106 ff.

wächst also hier aus der verschiedenen seelischen Grundhaltung heraus. Es stehen sich nicht mehr, wie bei Kreon und seinem Sohne Haimon, zwei an sich undifferenzierte Männer als Verfechter des göttlichen und des menschlichen Rechtes gegenüber, sondern zwei seelisch verschiedene Persönlichkeiten, die in ihrer Art beide berechtigt aber so wenig vereinbar sind wie Aphrodite und Artemis, deren jede das Wesen des einen von beiden in göttlicher Unbedingtheit verkörpert.

Im weiteren Verfolg der Bildgestaltung sehen wir dann den Sohn das Gerechtigkeitsgefühl des Vaters anrufen, doch vergebens: er bleibt verflucht und wird verbannt. Dass er jetzt, wo er seinen Untergang vor Augen sieht, der toten Phaidra trotz der Verachtung, die er für die mörderische Verleumderin hegt, seinen Eid der Verschwiegenheit hält, erweist seine wahre Frömmigkeit. Eine Frömmigkeit nicht nur im konventionell hellenischen Sinn, sondern auch im Sinn des Dichters. Was er bis dahin gesagt und getan hatte, war keineswegs verdienstlich, weil er darin beruhigt dem Antrieb seiner Natur folgen konnte. Zum Halten des Eides angesichts der Vernichtung aber bedurfte es einer beinahe übermenschlichen sittlichen Kraft. Unter dem Geleit seiner Freunde geht er seinem Unheil entgegen.

Nach dem wundervollen Botenbericht, der die Vollstreckung des väterlichen Fluches durch Poseidon verkündet, enthüllt Artemis dem Theseus seinen Irrtum. Und nun entfaltet sich ein neues Situationsbild: die Reue des verblendeten Vaters an der Bahre des tödlich verwundeten Sohnes. Als der Sterbende hereingetragen wird, erhebt er zum ersten und einzigen Mal die Stimme anklagend gegen den Vater:

ELH, V. 1347 ff.:

αἰαὶ αἰαὶ·
δύστηνος ἐγὼ, πατὴρ ἐξ ἀδίκου
χρησμοῖς ἀδικοῖς διελυμάνθη.

Artemis enthüllt auch ihm die tiefere Ursache seines Geschicks. Und nun, als er sieht, dass alles ein Werk der feindseligen Aphrodite ist, bejammert er das Missgeschick des irregeleiteten Vaters:

ELH, V. 1405:

ᾧμωζα τοίνυν καὶ πατὴρς δυσπραξίας.

Vater und Sohn beklagen jetzt in einer erschütternden Stychomythie das verhängnisvolle Spiel, das die Willkür der Götter mit ihnen getrieben hat, und der Sohn versteigt sich bis zu der berechtigten Bitterkeit:

ELH, V. 1415:

εἶθ' ἦν ἀραῖον δαίμοσιν βροτῶν γένος.

Selbst Artemis kann ihm nicht Unrecht geben und verheißt ihm Rache, die sie an einem Liebling der Aphrodite mit eigener Hand zu nehmen gedenke. Gleichzeitig gebietet sie Vater und Sohn, einander zu versöhnen. Hippolytos entüht den Vater und zeigt im Angesicht des Todes eine Liebenswürdigkeit, die seinem Wesen im Verlauf des Dramas fremd gewesen ist. Zu spät erkennt Theseus, welch edler Mensch in seinem Sohn von ihm geht. Mit der Totenklage des Vaters endet das Spiel.

In Schrifttum des Hellenismus und in der Originalliteratur der Römer konnte ich unser Motiv nicht nachweisen. Wohl aber begegnet es in Senecas Bearbeitung des Hippolytos-Phaidra-Stoffes. Mit einem gewissen Recht könnte man hier von einer originalen Dichtung sprechen, denn er weicht von Euripides ganz erheblich ab. Form, Aufbau, und Bühnenverhältnisse sind griechisch, im archaischen Gewand aber stecken Körper und Geist der neronischen Aera. Zunächst hat er das Spiel zu einer Tragödie der Leidenschaft und ganz folgerichtig Phaidra anstelle des Hippolytos zur tragischen Gestalt gemacht. Weit mehr aus tieferem ethischen Widerstreben als aus grundsätzlicher Keuschheit entspringt der Zorn des Jünglings gegen die Anträge der Stiefmutter. Sein Weiberhass ist zum Nebenmotiv geworden, und damit ist das Spiel aus der Ebene gerückt, in der wir es bei Euripides finden; d. h. der Aphrodite-Artemis-Konflikt als bewegende Hauptmacht ist verschwunden. Den Römern der neronischen Zeit war die religiöse Grundbedingung für die Würdigung des euripideischen Problems abhanden gekommen. Hatten sich von Homer und Hesiod bis Euripides die Vorstellungen der Griechen vom Walten der Gottheit schon beträchtlich verschoben, so waren die der Römer zur Zeit des Seneca ins Nebelhafte veräusserlicht. Irgendwelche tragische Verwicklung darauf zu gründen, wäre völlig sinnlos gewesen; besonders für einen Dramatiker von der philosophischen und künstlerischen Haltung eines Seneca. Zugleich aber mit dem Aufgeben des religiösen Grundmotivs war der Charakter der Dichtung als Leidenschaftstragödie bestimmt und die Verlegung des tragischen Schwerpunkts nach der Seite des liebenden Weibes hin ergab sich beinahe von selbst. So ist es zu erklären, dass Situationen der Handlung, deren Sichtbarmachung Euripides wesentlich war, bei Seneca als Situationsbilder überhaupt nicht erscheinen. Zu diesen gehört die dem Euripides unentbehrliche Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, die mit der Verdammung des Hippolytos endet. Auch bei Seneca wird Hippolytos verdammt und Neptunus mit der Vollstreckung des Fluches betraut, aber der Verurteilte ist dabei nicht anwesend. Auch bei Seneca ist der Jüngling durch einen Eid zum Schweigen verpflichtet, aber da ihm keine Gelegenheit gegeben wird, den Eid zu seiner Rettung zu brechen, bekommen wir nicht jenen tiefen Eindruck

von seiner Charakterstärke, wie ihn uns Euripides vermittelt. Hier hat also infolge eines Wandels der Weltanschauung der Dichter bei der Auswahl von Situationen zur Sichtbarmachung eine wesentlich andere Entscheidung getroffen wie der Athener, der reichlich fünfhundert Jahre vor ihm die gleiche Fabel dramatisierte, denn er sah sich zu einer grundsätzlichen Ummotivierung gezwungen, weil die euripideische schlechthin nicht mehr verstanden worden wäre.¹

III

Im geistlichen Drama der Gotik konnte ich unser Motiv nicht auffinden. Wenn ich also von Seneca unmittelbar zu Shakespeare übergehe, so geschieht das aus Verlegenheit und keineswegs aus feuilletonistischer Sucht nach wirksamen Gegensätzen. Den Wandel der Weltanschauung vom neronischen bis zum elisabethanischen Zeitalter verfolgen hiesse die Geistesgeschichte des Abendlandes schreiben. Der Hinweis genüge, dass verblasste Strahlen der Sonne Homers trotz eines Augustin und eines dritten Innozenz doch endlich empfängliche Geister trafen und vom Spiegel der italienischen Renaissancekunst und -wissenschaft reflektiert dem gesamten Abendland genügende Erleuchtung schufen, um die Menschen Begriff und Wert der Persönlichkeit wiederentdecken zu lassen. Wer sich auf kausale Zusammenhänge versteht, sieht in der Neubelebung des Dramas im Abendland geradezu eine Reflexäußerung. Shakespeare mutet an wie ein Keim, der durch die Zeitalter geduldig auf Befruchtung gewartet hat.

Unser Motiv erscheint im *King Lear*. In der Haupthandlung allerdings um ein Kleines modifiziert als: Hass zwischen Vater und Töchtern, während es in der wichtigen Parallelhandlung zwischen Gloster, Edgar, und Edmund rein auftritt. Es beherrscht, von ein paar unbedeutenden Nebenmotiven abgesehen, das gesamte Stück. Die Shakespearesche Bühne band, ungleich der griechischen, die Handlung durch keinerlei Zwang in ihrer Architektur an einen einheitlichen Ort. Wie auf der Misterienbühne der Gotik sah die Phantasie des Zuschauers in der dekorationslosen Plattform immer die jeweilige Oertlichkeit, als die sie nach der Absicht des Dichters durch ein Plakat bezeichnet war. Eine räumliche Freizügigkeit herrschte, durch die Shakespeares Kunst, besonders in den Königsdramen, dem Epos sehr nahe steht. Das Wesen einer Kunstgattung wird bestimmt durch das Vorwalten einer oder mehrerer der drei apriorischen Anschauungsformen: Raum, Zeit, und Kausalität. Die Bevorzugung der einen oder andern als Hauptausdrucksmittel einer Kultur hängt von der jener Kultur zugrunde liegenden Weltanschauung und von der

¹ Eine Untersuchung über die Situationsbilder bei Seneca im Verhältnis zu denen seiner attischen Muster behalte ich mir vor.

jeweiligen Wachstumsstufe ab, auf der sie sich befindet. Drama ist Kausalitätskunst; Gestalten motivierter Handlung. Voraussetzung für seine Pflege ist Anerkennung des Menschen als Mittelpunkt der Welt und seines Schicksals als bedeutsamstes Weltgeschehen. Hierin berühren sich Griechentum und Renaissance. Und doch ist ein himmelweiter Unterschied zwischen beiden: Der Hellene gestaltet das Typische, der Renaissancemensch das Persönliche. Auch die Form verrät getrennte Welten. Sie wird bestimmt durch die modalen Funktionen, die Raum und Zeit bei der Gestaltung des Kausalen—als des Objektes—ausüben. Bei der grundsätzlichen Reduktion des Raumes auf eindeutige Körperlichkeit beherrschte für den Griechen die Rücksicht auf den tektonisch streng begrenzten Ort die Komposition des Dramas. Der durch das Wesen der Dichtung als Kunstgattung bedingte Ablauf in der Zeit wurde gleichsam nur widerwillig zugestanden und sein Umfang auf das Mindestmass beschränkt. Dem homerischen Zeitalter mit seinem starken Interesse für Persönlichkeit und dessen Ausdruck im Epos—der reinsten „Zeit“kunst nach der Musik—steht die perikleische Aera mit ihrer typisierenden Tragödie kaum näher als dem Zeitalter Shakespeares. Für Shakespeare ist der ungebrochene Ablauf in der Zeit und seine gleichzeitige Versichtbarlichung das höchste Kompositionsgesetz. Der Raum, zur Sichtbarmachung schlechthin unentbehrlich—gleichsam notwendiges Uebel!—wird kaum berücksichtigt. Entspricht das perikleische Drama in seiner visuellen Totalität dem attischen Relief der gleichen Periode, so findet das Shakespearesche sein bildnerisches Gegenspiel in gotischen Malereien, auf denen die Eine Bildfläche mehrere Situationen einer Handlung die sich zeitlich nacheinander abspielen, nebeneinander darstellt. Der Drang nach epischer Gestaltung ist hier so übermächtig, dass auf Kosten der Illusion bewusst die primitivsten Rücksichten auf das Wesen des Raumes ausser Acht gelassen. Denn scheinbar wird dem Beschauer hier die unwahrscheinliche Annahme zugemutet, dass sich die gleichen Menschen gleichzeitig an verschiedenen Orten aufhalten. Die Anforderungen, die die Shakespearesche Bühne an die räumliche Einbildungskraft des Zuschauers stellt, sind keineswegs geringer. Da das Publikum von den erwähnten bildlichen Darstellungen und von der Misterienbühne her an dergleichen gewöhnt war, sahen sich Shakespeare und die englischen Dramatiker unmittelbar vor und nach ihm in der Lage, bei der Gestaltung ihrer Motive nahezu sämtliche Situationsstufen als Situationsbilder in epischer Folge vor den Augen der Zuschauer vorüberziehen zu lassen.

Kehren wir zu unserm Motiv zurück, wie es im *King Lear* gestaltet ist. Das Situationsbild der ersten Szene ist gleichsam ein vorbereitender Karton für die Verbildlichung der folgenden Situationsstufen. Skizzen-

haft sind darin alle Möglichkeiten der Gesamthandlung enthalten. Der alte König, trotz der Regentenentfaltung eines Menschenalters erstaunlich weltunweise, setzt seinen Töchtern sein Königreich als Preis für lippendienerische Kindesliebe aus. Es fällt mühelos der Zungenfertigkeit Gonerils und Regans zu, während die Gefühlskeuschheit der schweigend liebenden Cordelia und das treue Warnen Kents bei dem verblendeten Greis auf krassestes Unverständnis stossen. Die Abschiedsworte des verbannten Kent bereiten den Zuschauer auf die ungeheuerliche Gehässigkeit vor, die dem allzuleichtgläubigen Alten seitens seiner älteren Töchter bevorsteht, gleichzeitig aber auch auf die unverbrüchliche Liebe, die ihm seine Jüngste bewahren wird.

*Kent. (To Cordelia) The Gods to their dear shelter take thee, Maid,
That justly think'st, and hast most rightly said!
(To Regan and Goneril) And your large speeches may your deeds
approve,
That good effects may spring from words of love.*

Cordelias Abschiedsworte an die Schwestern sind nicht weniger schicksalweisend:

*The jewels of our father, with wash'd eyes
Cordelia leaves you: I know you what you are;
And, like a sister, am most loath to call
Your faults as they are nam'd. Love well our father:
To your professed bosoms I commit him;
But yet, alas! stood I within his grace,
I would prefer him to a better place
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
Time shall unfold, what plighted cunning hides;
Who cover faults, at last shame them derides.
Well may you prosper!*

Vergleichen wir mit dieser Szene die unmittelbar folgende, die den Beginn der Glosterhandlung enthält, so finden wir, dass beide die Versichtbarlichung der gleichen Situationsstufe bedeuten, nämlich der Wirksamwerdung des Hasses. Ich spreche absichtlich nicht von der „Entstehung“ des Hasses, wie ich es gelegentlich derselben Situationsstufe bei der Kreon-Hämon-Handlung der *Antigone* getan habe. Denn im *King Lear* ist der Hass der Kinder gegen den Vater ohne einen Schein der Berechtigung; er ist latent, denn die hassenden Kinder sind hier Verkörperungen des bösen Prinzips. Ja, ihr Hass wird erst zur Betätigung frei gemacht durch väterliche Guttat von einer Grossherzigkeit, die an weltfremde Torheit grenzt. Shakespeares Dualismus von einseitig Gutem und einseitig Bösem konnte nur auf christlichem Boden wachsen. Seine Charaktere sind nicht

weniger gotisch als etwa Kain und Abel in Hans Sachsens *Ungleichen Kindern Evae* oder als die Gestalt des flamischen Ritterscheusals *Her Halewijn*. Erst der universelle Geschmack an schrankenloser Persönlichkeitsentfaltung, wie ihn Europa durch das Beispiel italienischer Renaissancefürsten gewonnen hatte, machte ein höheres Drama mit solch extremen Charakteren möglich. Der griechische Dichter, dem der Typus Mensch das Mass aller Dinge war, schuf Gestalten, die des Guten und Bösen gleichermassen fähig waren, mit einem Wort: menschlichere. Wobei ich schüchtern zu bedenken gebe, dass Gut und Böse verschiedenen Weltanschauungen Verschiedenes bedeuten. Edmund, der natürliche Sohn Glosters, stellt sich in seinem Eingangsmonolog zu Beginn der zweiten Szene als bewusst amoralisch dar. Da ihn die Sitte (*custom*) als Bastard verwirft, kündigt er ihr die Gefolgschaft und verschreibt sich der Natur, der er sein Dasein verdankt und deren triebhaften Eingebungen er in Zukunft sein Handeln überantworten will.

Edmund. Thou, Nature, art my goddess; to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of my brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?
Who in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to the creating a whole tribe of fops,
Got 'tween asleep and wake?—Well then,
Legitimate Edgar, I must have your land:
Our father's love is to the bastard Edmund,
As to the legitimate. Fine word,—legitimate!
Well, my legitimate, if this letter speed,
And my invention thrive, Edmund the base
Shall to the legitimate:—I grow, I prosper;—
Now, gods, stand up for bastards!

Er wählt den Umweg über die Vernichtung des unbequemen legitimen Bruders zur Niederwerfung des Vaters, von dem er weiss und zugibt, dass er geliebt wird. Dann streut er den Giftsamen in das Herz des arglosen Gloster. Jener fühlt sich wehrlos in der Hand finsterner Mächte, deren Walten sich in Himmelszeichen kundgibt.

Gloster. These late eclipses in the sun and moon portend no good to us: though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged

by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked between son and father.

Und dann mit einer grausam ironischen Verkennung des wahren Sachverhaltes, mit Bezug auf Edgar:

This villain of mine comes under the prediction; there's son against father: the king falls from bias of nature; there's father against child. . . .

Nach Glosters Weggang höhnt Edmund in einem Monolog über solch billigen Fatalismus. Er vertritt eine zynische Freiheit des Willens, auch des Willens zum Bösen, ohne den geringsten Versuch, sich vor sich selbst zu rechtfertigen. Er enthüllt eine Erkenntnis und Bejahung seiner teuflischen Natur, wie es in gleicher Unbedingtheit nur noch Richard III. tut.

Edmund. This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune (often the surfeit of our own behaviour), we make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars: 'as if we were villains by necessity; fools by heavenly compulsion; knaves, thieves, and treachers, by spherical predominance; drunkards, liars, and adulterers, by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition on the charge of a star! My father compounded with my mother under the dragon's tail; and my nativity was under ursa major: so that it follows, I am rough and lecherous.—Tut! I should have been that I am, had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardising.

Auch diese naive Art der Selbstcharakterisierung findet eine Entsprechung in der bildenden Kunst. Und zwar in den Spruchbändern gewisser gotischer Malereien; Spruchbändern, die nicht selten aus dem Mund der dargestellten Personen hervorgehen und in der Ich-Form Aufschluss über sie geben. Oder in Grabinschriften, die sich gleichfalls in der ersten Person an den Beschauer wenden. Die gesamte Form der Situationsbilder ist nicht weniger bezeichnend für die nordische Renaissance wie etwa das Gewandhaus in Bremen oder das Pellerhaus in Nürnberg: gotischer Baukörper, überzogen mit einer Haut von ornamentalen Elementen, die in nordischem Sinne abgeändert, dem italienischen Formenschatz entstammen. So ist der Blank-Vers italienischen Ursprungs, die Prosa nordisches Volksgut, Beider Mischung nordische Renaissance, d. h. eben im Grunde gotisch. Wenn in der ersten Szene Apollo angerufen wird, so braucht diese unbekümmerte Versetzung des hellenischen Gottes in die nordisch-keltische Umgebung nicht mehr zu überraschen, als etwa die Erscheinung einer Justitiagestalt auf einem nordischen Renaissancegiebel oder die Darstellung irgend eines deutschen Fürsten in römischer Imperatorentracht. Auf das Wechseln des Schauplatzes von Szene zu Szene ist bereits hingewiesen worden.

Die kurze dritte Szene enthält in gedrängtester Form die Verbildlichung der Situationsstufe: erste Betätigung des Hasses. Goneril, als die schlimmere der beiden Töchter zuerst eingeführt, erteilt ihrem Hausmarschall Oswald strikteste Weisung, den alten König zu vernachlässigen, ja, zu beleidigen. Bezeichnend sind die kurzen Antworten des Dieners, der sich wohl wundert, aber sich nichts zu erwidern erlaubt als: "Ay, madam," "He's coming, madam", "I hear him," und "Well, madam."

Das Situationsbild der nächsten Szene zeigt die erste Wirkung des Hasses auf den alten König. Besonders ist der Ritter hervorzuheben, der Lear so treubesorgt wie achtungsvoll darauf hinweist, dass man ihm nicht in geziemender Weise entgegenkomme.

Knight. My lord, I know not what the matter is ; but, to my judgment, your highness is not entertained with that ceremonious affection as you were wont : there's a great abatement of kindness appears, as well in the general dependants, as in the duke himself also, and your daughter.

Lear will noch nicht recht daran glauben, aber der weitere Verlauf der Szene belehrt ihn eines besseren. Aus gotischem Geist geboren ist der „bittere“ Narr, der mit grausamem Witz dem König die Torheit vorhält, seine Macht bei Lebzeiten aus der Hand gegeben zu haben. Ich möchte an dieser Stelle einen neuen Begriff einführen, nämlich den des *Situationsbildtyps*. Ich nenne so einander ähnliche Bilderergebnisse bei der Versichtbarlichung ähnlicher Situationen. Es liegt auf der Hand, dass sie bei der Gestaltung von Motiven auftreten können, die an sich gar nichts mit einander gemeinsam zu haben brauchen. Gerade den letzteren Fall haben wir in unsrer Narrenszene vor uns. In der griechischen Tragödie, z. B. im *König Oedipus* des Sophokles, erscheint in dem entsprechenden Situationsbild der Seher, der mit entsetzlichem Ernst die grausame Funktion erfüllt, verblendete Augen zu öffnen, sodass vergangene Torheit oder Hybris und die Unabwendbarkeit des Schicksals erkannt werden. Auch hier wieder bei den Hellenen die klassische Geschlossenheit, die den ersten Ton der Tragödie keinen Augenblick aufgibt, und bei dem Engländer der grotesk-gotische Widerspruch, dass ein berufsmässiger Spassmacher in der Form einer komischen Szene den König an den Abgrund führt, in den er unweigerlich hineinstürzen wird; seinen König, den er überdies mit jeder Faser seines Herzens liebt. Der Narr verhindert auch in dem nun folgenden Auftritt zwischen Lear und Goneril mit dem bitteren Witz seiner Verschen und Zwischenbemerkungen, dass dem König irgend ein Zweifel bleibt an der tatsächlichen Gesinnung seiner Tochter. Er unterstreicht gleichsam alles, was die zungenfertige Gehässigkeit Gonerils hervorprudelt. Lear wird von der furchtbaren Erkenntnis in masslosen Zorn versetzt und schleudert grässliche Flüche gegen die lieblose Tochter. Sein

königlicher Stolz erträgt es nicht, eine Stunde länger an der Stätte seiner Demütigung zu verweilen. Er begibt sich zu seiner andern Tochter Regan.

Auch hier begegnet uns ein Situationsbildtyp. Wir finden ihn bereits im *Oedipus in Kolonos* des Sophokles. Die Situation ist die gleiche: Der vertriebene König verflucht eines seiner Kinder, das an seinem Unglück besondere Schuld trägt. Die Entstehungsgeschichte der Situation ist in dem genannten Drama selbst nicht gestaltet, sondern wird nur kurz angedeutet. Das Hauptmotiv der Tragödie ist gänzlich anderen Charakters; die Familiengeschicke des Labdakidenhauses verknüpfen sich nur in jenem einen Situationsbild, in dem Oedipus mit seinem ältesten Sohn Polyneikes im Kolonoshain bei Athen zusammentrifft, episodenhaft mit der Haupthandlung. Auch jene Labdakidengeschichte ist beherrscht von dem Hauptmotiv: Hass zwischen Kindern und Vater. Die gesamte Folge von Situationen—etwa von der Blendung des *Oedipus* an—die sich in Einzelheiten stark mit Shakespeares *King Lear* berühren, ist bezeichnenderweise in keinem antiken Drama zusammenhängend gestaltet, denn die weltanschaulich begründete Einheit des Ortes allein schon schloss sie von der Behandlung aus. Dagegen liegen Ausschnitte daraus, die dem Raumempfinden der griechischen Bühne entsprachen, in dramatischer Form vor.

Der zweite Akt gestaltet in atemloser Folge die Situationsstufe: Letzte Auswirkung des Hasses; und zwar für die Lear- und die Glosterhandlung. Kent büsst seine Treue gegen den alten König durch schmachvollste Gefangenschaft. Lear erscheint am Hofe Glosters, wo Regan und ihr Gemahl Cornwall weilen, und erleidet, besonders nach dem Eintreffen der unmenschlichen Goneril, erneute Demütigungen, die ihn im Wahnsinn aus dem Hause treiben. Glosters Racheplan gegen die lieblosen Töchter seines Königs wird von Edmund an Cornwall verraten, Gloster gefangen genommen und auf offener Szene geblendet. Gerade dieses letzte Situationsbild ist von so abstossender Scheusslichkeit, wie sie nur ein christliches Publikum auf der Bühne zu ertragen imstande ist; d. h. ein Publikum, das durch die bildliche Darstellung ästhetischer Unmöglichkeiten wie Kreuzigungen und anderer raffiniertester Martern von Heiligen derartig hoffnungslos verroht ist, dass sich eigentlich bis zum heutigen Tag noch kein ernsthafter Einspruch gegen diese sanktionierte Perversion des guten Geschmacks erhoben hat. Es zerbricht sich ja auch kaum jemand den Kopf darüber, dass die Geschichte gerade der christlichen Völker eine ununterbrochene Folge von Kriegen und andern bluttrünstigen Leistungen darstellt; ja, dass bis zum heutigen Tage die Regierungen der sogenannten christlichen Nationen ihren Staatsbürgern die Teilnahme am organisierten Massenmord, besonders, wenn er sich gegen andere christliche Nationen richtet, zur vornehmsten Pflicht machen. Ich bitte den Leser, dies nicht

als Abschweifung vom Thema zu betrachten. Alle Äußerungen einer „Kultur“ hängen in ihrer Wurzel zusammen, und man kann die eine gar nicht betrachten, ohne alles andere gleichfalls in Betracht zu ziehen. Dass die griechische Bühne Situationsstufen gewalttätigen Charakters nicht zu Situationsbildern werden liess, sondern sie konsequent den Blicken der Zuschauer entzog, ist bereits erwähnt worden. Die Frage, ob unsere moderne Zivilisationsstufe—abgesehen von einigen im Grunde geringfügigen technischen Errungenschaften—jener Periode des „finstern Heidentums“ gegenüber nicht vielleicht einen absoluten Rückschritt bedeutet, könnte ernsthaft erwogen werden.

Im Zusammenhang mit dieser Skrupellosigkeit in der sichtbaren Darstellung grausiger Situationen sei erwähnt, dass Shakespeare einige Fälle griechisch behandelt d. h. die Situation nicht zum Situationsbild sondern in Form eines Berichts gestaltet hat. Und zwar handelt es sich in zwei mir gerade gegenwärtigen Fällen um den nämlichen Situationstyp: ein Usurpator auf seinem Weg zum Thron beseitigt den legitimen König durch Mord. Die beiden Beispiele stammen aus *Richard III* und *Macbeth*. Im letzteren findet sich die betreffende Szene in der zweiten Szene des zweiten Aktes. Es ist der bekannte Dialog zwischen Macbeth und seinem mitschuldigen Weib, unmittelbar nach der Ermordung des Königs und seiner beiden Gefolgsleute. In *Richard III* findet sich der Bericht über die Ermordung der beiden im Tower schlafenden Königsöhne in Szene 3 des vierten Aktes. Hier finden wir in der epischen Form eine auffallende Ähnlichkeit mit den Botenberichten der griechischen Tragödie. Und zwar monologisch. Richard tritt erst auf, nachdem Tyrrel den furchtbaren Hergang erzählt hat.

Tyrrel. The tyrannous and bloody act is done;
 The most arch deed of piteous massacre,
 That ever yet this land was guilty of.
 Dighton and Forrest, whom I did suborn
 To do this piece of ruthless butchery,
 Albeit they were flesh'd villains, bloody dogs,
 Melted with tenderness and mild compassion,
 Wept like to children in their death's sad story.
 "Oh! thus," quoth Dighton, "lay the gentle babes,"—
 "Thus, thus," quoth Forrest, "girdling one another
 Within their alabaster innocent arms:
 Their lips were four red roses on a stalk,
 And, in their summer beauty, kiss'd each other.
 A book of prayers on their pillow lay;
 Which once," quoth Forrest, "almost chang'd my mind;
 But, O! the devil"—there the villain stopp'd;
 When Dighton thus told on,—“We smothered
 The most replenished sweet work of nature,

That, from the prime creation, e'er she fram'd."
Hence both are gone with conscience and remorse:
They could not speak; and so I left them both,
To bear this tidings to the bloody king.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Dichter aus Rücksicht auf Elisabeth und den Adel vermieden hat, eine Gewalttat am gesalbten Leib eines Königs vor den Augen des Volkes begehen zu lassen und noch dazu von einem Vasallen.

Der weitere Verlauf der *King Lear*-Handlung gestaltet unser Motiv über den Punkt hinaus, bis zu dem ich es innerhalb dieser Arbeit betrachten will. Zusammenfassend sei folgendes gesagt. Die Shakespeare'schen Situationsbilder stellen in epischem Verlauf nahezu alle Phasen einer Motiventwicklung vor die Augen des Zuschauers. Im Gegensatz zur architektonisch bedingten Zweidimensionalität der klassisch griechischen Bühne und dem ihr entsprechenden gebundenen Handlungsverlauf steht bei Shakespeare das Situationsbild dreidimensional im unbegrenzten Raum. Dementsprechend ist die Expansion der Persönlichkeiten und ihrer Leidenschaften unbegrenzt. Das einzig bindende Gesetz ist das der Dramatik: d. h. in jeder Situation werden die Charaktere einander gegenübergestellt, die diese Situation restlos zum Ausdruck bringen. Die vollkommenste Analogie hierzu finden wir bei Rembrandt und Grünewald: die Raumgrenzen in Dunkel oder Halbdunkel getaucht, die Gestalten, scharf beleuchtet, in charakteristischster Haltung hervorgehoben und voll dramatischsten Ausdrucks einander gegenübergestellt. In der Baukunst entspricht das Dämmer der gotischen Kathedrale, die die vollkommenste Illusion räumlicher Unendlichkeit darstellt. Ewige Lampe, Altarkerzen und Chorfenster lenken Blick und Aufmerksamkeit auf das kultisch Wesentliche: auf den Hochaltar, dessen Tabernakel die geweihte Hostie umschliesst.

IV

Als Vertreter der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts wähle ich Calderon de la Barca, in dessen *La Vida es Sueño* unser Motiv gestaltet ist; nicht als Haupt- sondern als wichtiges Nebenmotiv. Spanien im Allgemeinen, Madrid und der königliche Hof im Besonderen waren durch die Inquisition zur Hochburg des katholischen Dogmatismus geworden. Das befruchtende Licht der italienischen Renaissance drang durch den Rauch zahlloser Scheiterhaufen nur verdüstert herein. Da das Königtum die Machtansprüche der Kirche nicht anfocht, sondern im Gegenteil den Absichten der Inquisition diente, erfuhr es eine Stärkung seiner eignen Autorität, die den Herrscher dem Volk gegenüber auf eine Stufe hob,

wie sie bisher nur die byzantinischen Kaiser eingenommen hatten. Durch die Schranke eines unerbittlichen Zeremoniells war die geheiligte Person des Monarchen von dem Volk, ja sogar von ihrer nächsten Umgebung geschieden, gegen unerwünschte Einflüsse von aussen wie gegen die Betätigung eigener Menschlichkeit geschützt. Die geistige Gesamthaltung der Nation wurde bestimmt durch eine öde, im übrigen Europa meist überwundene Scholastik, die sogar die Universitäten beherrschte, sodass von frei forschender Wissenschaft nirgends die Rede sein konnte. Es ist daher nicht erstaunlich, dass selbst in relativ gebildeten Kreisen jede Art von Aberglauben üppig ins Kraut schoss. Glaube an Hexerei, Zauberei und Wahrsagung jeder Art, Furcht vor Teufeln und Gespenstern waren an der Tagesordnung, die Priester befassten sich ernsthaft mit Beschwörung und Austreibung schädlicher Dämonen, und es ist nichts wunderbarer, als dass Dichter von der Bedeutung eines Lope de Vega und Calderon überhaupt erstehen konnten.

Wie andererseits das Zeitkolorit auch deren beste Leistungen färbte, zeigt nicht zum Geringsten Calderons *La Vida es sueño*. Nur ein Publikum, das Prophezeiungen seinerseits ernst zu nehmen gewohnt war, konnte als Rechtfertigung des Königs Basilio von Polen für die Einkerkierung seines einzigen Sohnes die astrologische Weissagung hinnehmen, dieser Sohn werde als sein Nachfolger durch tyrannische Willkür zum Unglück des Landes werden. Durch strengste Bewachung ist Segismundo, der junge Prinz, zudem von der Aussenwelt abgeschlossen. Seine einzige Gesellschaft ist sein Wächter, der alte Edelmann Clotaldo. Segismundos erster Monolog, erschütternd in seinem berechtigten Pessimismus, zeigt, welch düsteres Weltbild er sich aus Einsamkeit und kärglicher Belehrung durch seinen Wächter geformt hat. Es ist bestimmt durch die Erkenntnis, des Menschen grösstes Verbrechen sei, geboren zu werden.

CBCP, Bd. I, S. 1–115.

Jornada primera, II:

Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratas así,
Qué delito cometí
Contro vosotros naciendo:
Aunque si nació, ya entiendo
Qué delito he cometido:
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia y rigor,
Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

Im Uebrigen klagt er nur, ohne Hass gegen die Räuber seiner Freiheit zu äussern.

Unser Motiv tritt erst in die Handlung ein, nachdem der Jüngling, dank dem Gewissenskonflikt seines Vaters, unter der Wirkung eines Schlaftrunks in das Königsschloss gebracht worden ist und beim Erwachen als Herrscher begrüßt und bedient wird. Ehe er selber auf königlicher Stufe steht, wäre ein Wüten gegen die Anordnungen seines erlauchten Vaters—selbst auf dem Theater!—den Anschauungen des Hofdichters Calderon nicht gemäss gewesen.

Nachdem ihm sein früherer Kerkermeister Clotaldo als erster gehuldigt und ihn mit kurzen Worten über seine neue Lage und seine Stellung als Sohn des Königs aufgeklärt hat, wird Segismundo zugleich mit seiner Macht das ungeheure Unrecht bewusst, das man an ihm verübt hat. Impulsiv, wie er ist, will er sofort zur Rache schreiten und Clotaldo, der sich nur durch eilige Flucht rettet, am Leben strafen. Einen Diener, der ihm wehren will, wirft er vom Altan ins Meer. Unmittelbar darauf tritt Basilio ein. Die Ahnung des Zuschauers, der Hass des Jünglings werde sich nun gegen den eigentlichen Urheber seines früheren Unglücks kehren, erfüllt sich sofort. Der Vater tadelt ihn scharf für seine Unmenschlichkeit: Seine ursprüngliche Absicht, den Sohn väterlich zu umarmen, vereitelt das frischvergossene Blut. Das kann ihm der Zuschauer nachfühlen; nicht weniger aber auch dem Prinzen die Antwort, die er dem Vater gibt:

Jornada segunda, VI:

(*Basilio.*
Que tengo miedo á tus brazos.)

Segismundo. Sin ellos me podré estar
Como me he estado hasta aquí;
Que un padre que contra mí
Tanto rigor sabe usar,
Que su condición ingrata
De su lado me desvia,
Como á una fiera me cria,
Y como á un monstruo me trata
Y mi muerte solicita,
De poca importancia fué
Que los brazos no me dé,
Cuando el sér de hombre me quita.

Basilio. Al cielo y á Dios pluguiera
Que á dártelo no llegara;
Pues ni tu voz escuchara,
Ni tu atrevimiento viera.

Segism. Si no me le hubieras dado,
No me quejara de tí;
Pero una vez dado, sí,

Por habérmele quitado;
 Pues aunque el dar la acción es
 Más noble y más singular,
 Es mayor bajeza el dar,
 Para quitarlo despues.

Basilio. ¡Bien me agradeces el verte,
 De un humilde y pobro preso,
 Príncipe, ya!

Segism. Pues en eso
 ¿Qué tengo que agradecerte?
 Tirano de mi albedrío,
 Si viejo y caduco estás,
 ¿Muriéndote, qué me das?
 ¿Dasme más de lo que es mio?
 Mi padre eres y mi rey;
 Luego toda esta grandeza
 Me de la naturaleza
 Por derecho de su ley.
 Luego aunque esté en tal estado,
 Obligado no te quedo,
 Del tiempo que me has quitado
 Libertad, vida y honor;
 Y así, agradéceme á mí
 Que yo no cobre de tí,
 Pues eres tú mi deudor.

Der alte König ist von dieser Gesinnung gegen ihn aufs schmerzlichste betroffen und verlässt den Sohn mit der Warnung, er solle sich hüten; alles, was er im Augenblick erlebe, könne sehr wohl bloss ein Traum sein. Der kurze Monolog Segismundos nach Basilius Abgang lässt keinen Zweifel darüber, dass nach anfänglichem Stutzen über des Vaters Worte sich der Prinz über die Wirklichkeit seiner neuen Lage völlig klar ist. Der Zuschauer traut ihm ohne Weiteres zu, dass er dem König gegenüber die Konsequenzen rücksichtslos ziehen wird.

Diese Situationsbild, das die Entstehung und die Auswirkungsmöglichkeiten des Hasses gegen den Vater zeigt, ist für die Zeit und den Dichter nur insofern charakteristisch, als in der sprachlichen Form die Freude der damaligen Spanier hervortritt, ein Argument in geistreichem Spieltrieb unter eleganten Reimverschlingungen von den verschiedensten Seiten zu zeigen, etwa wie die Facetten eines kunstreich geschliffenen Edelsteins. Jenes Bestreben, die Sinne immer neu beschäftigende formale Varianten für den gleichen funktionellen Inhalt zu finden, ist ein Kennzeichen des Barocks überhaupt. Es hat seine Wurzel in dem ungemein starken sinn-

lichen Reiz- und Ausdrucksbedürfnis des Zeitalters. Im weiteren Verlauf unsrer Betrachtung werden noch zahlreiche andere Züge hervortreten, die sich aus dem gleichen Gesichtswinkel verstehen lassen.

Nach einem brutalen Angriff Segismundos auf Rosauras Unschuld und einem erneuten Versuch, sich an Clotaldo zu rächen, greift der Prinz in nun gänzlich entfesselter Leidenschaftlichkeit den dazwischentretenden Astolfo mit dem Degen an. Mit dem Erscheinen des Königs, der den Austrag des Zweikampfes verhindert, entrollt sich ein neues Situationsbild, das in gedrängtester Kürze die Auswirkung des Hasses um ein Geringses weiterführt: Segismundo spricht es nunmehr offen aus, dass er den Vater für die Schädigung an seinem Menschentum bestrafen wird. Es gipfelt in den Worten:

Jornada segunda, X:

Basilio. ¿Respeto no tenías
A estas canas?

Clotaldo.

Segism. Acciones vanas,
Querer que tenga yo respeto á canas;
Pues áun esas podría (*Al Rey.*)
Ser que viese á mis plantas algun día,
Porque áun no estoy vengado
Del modo injusto con que me has criado. (*Vase.*)

Ein negativer Zug dieses wie auch des vorigen Situationsbildes sei hier hervorgehoben: die Abwesenheit aller gesellschaftlichen Förmlichkeit im Verkehr des als König geltenden Segismundo mit allen, die ihm nahe kommen, Basilio mit einbegriffen. Dem spanischen Zuschauer der Zeit musste das noch viel offenkundiger sein als uns. Aeusserte sich doch der Kultus der Form wie in der Kunst so auch im gesellschaftlichen Leben; nämlich in einer uns übertrieben anmutenden Betonung der Etiquette, die ihre peinlichste Pflege bekanntlich am Hof der spanischen Könige fand. Vor allem am Hofe Philipps IV., dessen Hofdichter Calderon war. Der Dichter legte es darauf an, Segismundo als ungehobelten Barbaren darzustellen, um die Befürchtungen seines Vaters und dessen Behandlung des Sohnes umso berechtigter erscheinen zu lassen. Solche Reden eines jungen Edelmannes gegen seinen Vater—und erst gar eines königlichen Prinzen gegen den König!—mussten den Ohren der spanischen Zuhörer ungeheuerlich klingen. Unerhört war es ferner, dass der König einem seiner Granden mit dem Degen zu Leibe ging und ihn dadurch zwang, sich mit der blanken Waffe gegen seinen hohen Angreifer zu verteidigen. War es doch schon eine Beleidigung der Majestät, den Degen in Gegenwart des

Monarchen zu entblößen. Bezeichnend ist es, wenn der angegriffene Astolfo ratlos ausruft:

Jornada segunda, IX:

Astolfo.

Yo defendo

Mi vida; así la majestad no ofendo.

(Saca Astolfo la espada, y riñen.)

Clotaldo. No le ofendas, señor.

Andrerseits erwartet der Zuschauer kaum anderes von Segismundo, von dem er ja aus dem Stück selbst weiss, dass er über seine königliche Abstammung im Dunkel gelassen und überdies nicht allzu sorgfältig erzogen worden ist. An der betreffenden Stelle, wo das erzählt wird (Jornada primera, VI), betont der König, der sich für die Behandlung seines Sohnes zu rechtfertigen sucht, ganz besonders, dass der Prinz Unterweisung im katholischen Glauben erhalten habe.

Basilio.

.....
Este en la ley le ha instruido
Católica, siendo sólo
De sus miserias testigo.

Solches ausdrücklich hinzuzufügen, war dem Priester Calderon vielleicht Gewissenssache. Vielleicht hat er es aber auch nur getan, um sich der Inquisition aufs Neue als untadeligen Katholiken zu empfehlen. Das nebenbei. Für das Verständnis des nun folgenden Situationsbildes ist es notwendig zu wissen, dass der Prinz inzwischen, nach vollkommenem Fehlschlagen des königlichen Experimentes, wieder eingeschläfert und in seinen vorigen Gefangenenzustand zurückversetzt worden ist. Nach seinem Erwachen soll ihm alles Geschehene als Traumerlebnis hingestellt werden.¹

Das nächste Situationsbild zeigt den König und Clotaldo, wie sie die Traumäusserungen des Prinzen kurz vor seinem Erwachen im Gefängnis belauschen. Beiden Beobachtern wird unzweideutig zu Gemüte geführt, dass der Prinz nach wie vor von dem Bedürfnis nach Rache an seinem Vater und seinem Kerkermeister erfüllt ist.

¹ Die gleiche Situationsreihe—Einschläfern eines Menschen; Ueberführung in einen ihm fremden gesellschaftlichen Kreis; erneutes Einschläfern; Zurückversetzung in seine frühere Umgebung; Erwachen, im Glauben, das Erlebte geträumt zu haben—ist dramatisch verschiedentlich benutzt und in mannigfachster Weise zu Situationsbildern gestaltet worden; u. a. von Shakespeare in *The Taming of the Shrew* und von Gerhart Hauptmann in *Schluck und Jau*.

gerufen und an die Spitze des Heeres gestellt wird, das seine Ansprüche ausfechten will. Im Glauben, wieder zu träumen, nimmt der Prinz die Huldigungen entgegen und stellt sich an die Spitze der Truppen. Wie er gegen seinen Vater verfahren wird, ist noch mehr als ungewiss, denn er sagt:

Jornada tercera, III:

Segismundo. Tócad al arma, que presto
Vereis mi inmenso valor.
Contra mi padre pretendo
Tomar armas, y sacar
Verdaderos á los cielos.
Puesto he de verle á mis plantas ...

Zug eines ihm bisher fremden Edelmutes aber ist es, dass er Clotaldo, der sich in unverbrüchlicher Treue von der Sache seines Königs nicht zu lösen vermag, unbehelligt, ja sogar unter Anerkennung seiner loyalen Gesinnung, auf die Seite Basilios entlässt. Hieraus gewinnt der Zuschauer eine beinahe sichere Gewähr dafür, dass das Los des alten Herrschers im Fall einer Niederlage ihn nicht übermässig zu beunruhigen braucht. So wird denn auch tatsächlich die Idee des Königtums, als es zum Aeussersten kommt, nicht nur nicht beleidigt, sondern vor den Augen der Zuschauer erhöht und gestärkt. Freilich, besiegt wird der alte Basilio und seinem Sohn zu Füssen sinkt er auch. Aber was dann geschieht, lässt die Erwartung des Beschauers weit dahinten.

Jornada tercera, XIV:

Astolfo. ¿Qué intentas?

Basilio. Astolfo, aparta.

Clotaldo. ¿Qué quieres?

Basilio. Hacer, Clotaldo,
Un remedio que me falta. —
Si á mí buscándome vas, (*A Segismundo.*)
Ya estoy, príncipe, á tus plantas:
(*Arrodillándose.*)
Sea dellas blanca alfombra
Esta nieve de mis canas.
Pisa mi cerviz, y huella
Mi corona; postra, arrastra
Mi decoro y mi respeto;
Toma de mi honor venganza,
Sírvete de mi cautivo;
Y tras prevenciones tantas,
Cumpla el hado su homenaje,
Cumpla el cielo su palabra.

Auf diese Demütigung des Königs erhält der Zuschauer die Bestätigung seiner Erwartungen in Segismundos knorriger Antwortrede, die ich den Leser bei Calderon nachzuschlagen bitte, da sie für einen Abdruck an dieser Stelle zu umfangreich ist; sie beginnt mit den Worten:

Jornada tercera, XIV:

Segismundo. Corte ilustre de Polonia,

.....

Für unser heutiges dramatisches Empfinden verschleppt es den Handlungsablauf, dass Segismundo den König auf die Dauer von 83 Verszeilen—man verzeihe mir dieses Zeitmass!—auf dem Boden liegen lässt, ehe er ihn verzeihend aufhebt, um sich nun seinerseits vor ihm demütigen zu können. Der Inhalt dieser Rede von 83 Zeilen sind reflektierende, belehrende Betrachtungen über die mangelnde Weisheit, die der König in seiner (des Sohnes) Behandlung bewiesen habe. Lehrhafte Sätze über Sternenfatalismus, Betrachtungen über Erziehung sind es, die dem König, seinen Granden und vor allem dem Zuschauer langatmig parallelisierend von dem Prinzen vorgetragen werden; dazu kommen—nicht unbedingt einwandfreie—Äusserungen über das Vergebliche vorbeugenden Handelns, kurz lauter Dinge, die wir auch im Drama anderer Völker und Zeiten finden. Das Typische des spanischen Barockdramas liegt aber darin, dass diese Reflektionen hier inmitten der Handlung an den verschiedensten Stellen unvermittelt vorgetragen werden; das heisst: was der Grieche—lyrisch durchgeformt—in den Chorpartien bringt; was Shakespeare in krauser Mischung von blutigstem Ernst und grausamstem Witz seine Narren sagen lässt, das wird bei dem spanischen Barockpoeten in langen Reden beinahe pedantisch vorgetragen und zu diesem Ende die Handlung einfach angehalten wie ein Wagen, den man dann nach Belieben wieder weiterfahren lässt. Die augustinische Lehre, alles menschliche Wollen müsse die *Civitas Dei* zum Ziel haben, und ihre philosophische Entsprechung, jener Satz der anselmischen Scholastik „Credo, ut intelligam,“ waren von der Gegenreformation wieder aus der alten Rüstkammer des Katholizismus zum Kampfe gegen die protestantischen Gedanken hervorgeholt worden. Päpste und Geistlichkeit, vor allem die Jesuiten, im Kirchenkörper als Gegengift gegen die protestantische Seuche erzeugt, betrieben die erste psychologische Demagogie grossen Stils in der modernen Geschichte; denn sie fühlten, dass sich die verwirrten Gemüter der abendländischen Menschen eher mit sinnlich ansprechenden Mitteln zur Kirche würden zurückführen lassen, als mit sauertöpfischer Busspredigt. Sie taten genau das Gegenteil dessen, was Savonarola so hoffnungslos falsch gemacht hatte: anstatt Bilder zu stürzen wie jener richteten sie Bilder auf; Bilder, die dem

Zug der Zeit entsprachen: die Leidensextrasen gefolterter Märtyrer der Gotik erschienen als Jubelhymnus des Fleisches in Malerei und Skulptur der neuen überprächtigen Barockkathedralen. Man wusste aus tiefstem Studium menschlichen Wesens, dass der Griff der Sinnlichkeit den Menschen fester hält als die Hand des Geistes, des Gedankens, mit dem allein es der Protestantismus versucht hatte. Mit einer zielgewissen Geduld, die ohne persönlichen Ehrgeiz seelenruhig mit Jahrhunderten rechnete, begann man eine Kraftprobe mit dem Gegner, die noch heute nicht entschieden ist, deren Ausgang aber dem Sehenden keinen Augenblick zweifelhaft sein kann. Mit hellstem Scharfblick haben denn die Jesuiten auch von Beginn ihrer Wirksamkeit an die dramatische Kunst allüberall in den Dienst ihrer Absichten gestellt. Dem von ihnen, besonders in ihren Schulen, gepflegten Drama ist die Kunst Calderons innerlich verschwistert. Hier wie dort tritt das Belehrende als ein Unentbehrliches, ja oft geradezu Hauptsächliches hervor. Hierin liegt der innere Grund für die widerspruchslose Hinnahme endloser didaktischer Tiraden inmitten spannendster Handlung. Die Forderung, dass die Kunst ausserhalb ihres eigensten Gebietes—des Dekorativen und des Persönlichkeitsausdrucks—noch andere Aufgaben zu erfüllen habe, spricht sich in allen Zweigen der Barockkunst deutlich aus. Noch weit über jene Zeit hinaus hat die Kunst—vor allem die Dichtung—diese ihr aufgebürdete Zumutung der moralisierenden Lehrhaftigkeit wie ein eisernes Fussgewicht mitgeschleppt. Zur Zeit Calderons war sie ohne belehrenden Charakter schlechthin undenkbar. Daneben gibt es aber auch noch einen äusseren, rein formalen Grund für die Beliebtheit der uns so fremden reflektierend belehrenden Tiraden: es war die grosse Freude der Zeit an der Form überhaupt und besonders die der Spanier am schöngesetzten, klangvoll gesprochenen Wort.

Bei Calderon so wenig wie bei den Griechen und Shakespeare können wir zum letzten Verständnis des Situationsbildes einer Betrachtung der Bühne entraten. Allerdings begegnet jetzt etwas grundsätzlich anderes: Während wir nämlich bei den Hellenen, bei den gotischen Misterienspielen und bei Shakespeare die für alle Stücke und Szenen einheitliche, aus dem Raumgedanken der Weltanschauung gewonnene Bühnenform fanden, bedient sich das spanische Drama des Barock ungefähr seit Calderon der Illusionsbühne. Darunter ist eine Bühne zu verstehen, die durch Dekorationen aller Art den jeder Szene gemässen Raum illusionhaft vor den Zuschauer hinstellt. Die damals noch kaum zweihundert Jahre alte Entdeckung der zeichnerischen Perspektive, von Baumeistern und Malern der italienischen Renaissance entwickelt und dem allgemeinen Gebrauch der abendländischen Welt zugeführt, hatte zu einer ungeahnten Entfaltung auch der Theatermalerei geführt, die dem Bedürfnis des Barock nach for-

maler Virtuosität gewachsen war. Bedenkt man, mit welcher berauschen- den Pracht sich die Herren der europaischen Länder und ihr Adel schon im täglichen Leben umgaben, so wundert man sich nicht, dass die Theater- maler nicht weniger als alle andern Künstler zuweilen zum Ueberladenen greifen mussten, wollten sie dem Bedürfnis ihrer Auftraggeber nach uner- hörten Illusionen gerecht werden. Fast überall in Europa wurden damals in Wand- und Deckenmalerei die Raumflächen zu Garten- und Himmels- räumen erweitert, belebt von Göttern und Nymphen, oder in den Kirchen von Engeln, Heiligen und den höchsten himmlischen Personen; die Pla- stik, neben Stein, Holz und Metallen noch den Stuck als letzte Errungen- schaft verwendend, begnügte sich nicht mehr mit der herkömmlichen ihr gemässen Formgebung, sondern trat in gewagtesten Wettbewerb mit der Malerei, gleich ihr versuchend, auch das Bewegte, Atmosphärische zu gestalten. Was die plastischen Mittel nicht mehr zu bewältigen vermoch- ten, das musste sich in Vergoldung aus dem Chaos der Formen heraus- drängen. Architekturteile schienen nur vorhanden, um Skulpturen zu tragen, die Skulptur wiederum nur, um stärkste Bewegungsilusion zu bieten, die Bewegungen wiederum nur, um in Stuck geformte Atmosphäre in die Wände und Decken überzuleiten, die ihrerseits wieder Träger räum- licher Illusion waren. Auch das Theater trug seine Bürde an Pracht und Illusion. Neben der malerischen Dekoration sprangen kostbarste Kostüme in die Augen. Bühnenmaschinerie jeder Art wurde erfunden, um das Unmöglichste glaubhaft zu machen, und die Freude an virtuosen Ausstat- tungsstücken wurde dem ernstesten Drama immer gefährlicher. Zu Calde- rons Zeit waren die Zustände noch nicht gerade kritisch, einzelne Klagen erheben sich aber schon damals. Am neuen Hoftheater Philipps IV. zu Buen Retiro müssen wir uns die Aufführung Calderonscher Comedias und vor allem der Fiestas schon reichlich raffiniert ausgestattet vorstellen: Theatermaschinen, Dekorationen mit Wirklichkeitsansprüchen, die Schau- spieler in herrlichen Gewändern, in stark deklamatorischem Stil redend. Dazu Tanz und Musik in gepflegter Form.

Das letzterwähnte Situationsbild unsres Stückes teilen wir am besten in drei Abschnitte: zwei dynamische, die einen statuarisch-deklamatori- schen zwischen sich schliessen. Der erste dynamische ist die Szene zwi- schen Basilio, Astolfo und Clotaldo unmittelbar vor der Unterwerfung des Königs; der statuarische ist wie ein lebendes Bild zu denken: Basilio liegt zu Füßen des Sohnes, der seine lange moralisierende Rede hält, der die Gefolgschaften beider Gegenspieler unbewegt zuhören; und schliess- lich der zweite dynamische Abschnitt, die freiwillige Demütigung des Siegers vor dem besiegten Vater gestaltend. Der statuarische Abschnitt hat ungefähr die gleiche formale Funktion wie die Aria in der italienischen

Oper, einer Ausgeburt der nämlichen Periode: auch dort eine Unterbrechung der Handlung, die gerne geduldet wird, um einem virtuoson Paradestück zu lauschen.

Werfen wir noch einen Blick auf den zweiten dynamischen Abschnitt. Er verbildlicht die Situationsphase „Der siegreiche Sohn beugt sich aus höherer ethischer Einsicht vor dem besieigten Vater.“ Während das gesamte Situationsbild „Der Sohn siegt über den verhassten Vater“ überall da erscheint, wo sich der Kampf zugunsten der jüngeren Generation entscheidet, tritt diese besondere Bildphase in den Dramen typisch auf, in denen der Vater trotz seines äusseren Unterliegens das höhere sittliche Prinzip vertritt. Vorgreifend sei erwähnt, dass sie Hebbel als Schlussbild seiner *Agnes Bernauer* verwendet. Aehnliches hatte schon Graf Törning in seiner *Agnes Bernauerin* versucht, war aber im Aeusserlichen stecken geblieben, ohne im Entfernten die ethische Ueberzeugungskraft Calderons und Hebbels zu erreichen. Ich werde gegebenen Ortes ausführlicher hierauf zurückkommen.

Wiederum sei mir eine Zusammenfassung gestattet, diesmal den Zweck des Studiums der Situationsbilder betreffend. Wir haben gesehen, dass die klassischen Griechen im Allgemeinen und Sophokles im Besondern für die dramatische Gestaltung eines Motivs diejenigen Situationen auswählten, die sich am gleichen Orte in ungebrochenem Zeitablauf abspielten, und dass sie aus diesen wiederum diejenigen zu Situationsbildern werden liessen, die nach dem Grade ihrer äusseren Bewegung den Relieffrahmen des Bühnenbildes nicht zertrümmerten. Die Handlung bleibt unter allen Umständen statuarisch; d. h. ihre Dynamik bleibt potentiell. Durch den Dialog wird die Spannung bis unmittelbar an den Entladungspunkt herangeführt. Das Katastrophale selbst auf die Bühne zu bringen, vernied man, abgesehen von den bereits erwähnten bildnerisch formalen Gründen wohl deshalb, weil man die Wirkung des dichterisch bereits Geformten nicht durch parallelisierende Gestaltung in einer zweiten Sinnessphäre beeinträchtigen wollte. Die Dichter waren der dramatischen Stosskraft ihres Wortes so sicher, dass sie souverän auf die Mithülfe optischer Mittel verzichteten. Shakespeare, der Renaissancemensch, gestaltet mit der Freude seines Zeitalters an Persönlichkeiten, die kein Gesetz über ihrem eignen Willen anerkennen, die Tragik der masslosen Leidenschaft. Auf einer Bühne, unbegrenzt wie der dreidimensionale Raum, dessen sie ein Gleichniss ist, stellt er mit der Lust des Nordländers an lebhafter Bewegung ohne Rücksicht auf Ort und Zeit nahezu alle Situationen, die auch bei epischer Gestaltung der Fabel bedeutsam wären, in dramatischen Situationsbildern sichtbar vor den Zuschauer hin. Nur unterbrochen von den kurzen Atempausen gelegentlicher Monologe, die der Selbstbesinnung,

Sammlung oder Reflexion dienen, stürmt die Handlung in rastloser Dynamik dahin, die Auge und Ohr des Zuschauers gleichermassen in Spannung erhält. Im Gegensatz zum griechischen Theater kommt es nicht selten vor, dass das Wort des Dichters das mimisch Dargestellte lediglich unterstreicht. Auch Calderon verfährt, wie die Spanier überhaupt, mit Ort und Zeit grundsätzlich frei. Weil indessen seine Illusionsbühne Umbau der Dekorationen beim Szenenwechsel erforderte, war er aus theatertech-nischen Gründen auf grössere örtliche Oekonomie gewiesen als Shake-speare. Innerhalb der einzelnen Akte—jornadas—wahrt er die Zeiteinheit und presst möglichst viele Situationen in solchen oft recht langen „Theater-tagen“ als Situationsbilder möglichst an einem Ort zusammen, wobei es oft nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit abgeht. Man scheint dies aber ebensowenig als Illusionsstörung empfunden zu haben wie die erwähnten wortreichen Reflexionen belehrenden Charakters. Die Freude der Spanier an der lyrisch-epischen Kunstform der Romanze machte das Ohr des Theaterbesuchers dem Anhören auch der längsten Versmonologe geneigt.

V

Wenden wir uns jetzt zum französischen Theater des späten 17. Jahrhunderts und sehen wir, welche Form die Situationsbilder unsres Motivs dort gefunden haben. Als die Flutwelle der humanistischen Renaissance Frankreich bespülte, konnte sie in ein wohlberechtigtes Flussbett einströmen. Schon rein äusserlich waren die Bedingungen günstig. Die Kämpfe des Königtums gegen unbotmässige Vasallen waren so gut wie abgeschlossen und seine stetig wachsende Macht gewährleistete die er-rungene nationale Einheit. Im Zusammenhang damit erfolgte die frühe Zentralisierung auf die Königsstadt Paris; politisch, religiös, gesellschaft-lich, künstlerisch, wissenschaftlich. Die inneren Bedingungen waren nicht weniger verheissungsvoll. Gemischt aus keltischen, romanischen und germanischen Wesenheiten, verband der Geist des französischen Volkes eine natürliche Ehrfurcht für formale Tradition mit der Fähigkeit, sie in eigenem Sinn weiterzubilden, und mit dem Bedürfnis, ihre Gesetzmä-sigkeit theoretisch zu ergründen. Dass man schliesslich glaubte, die aus vorhandenen Kunstwerken abgeleiteten Gesetze als Regeln für künftiges Kunstschaffen aufstellen zu dürfen, war ein verhängnisvoller Irrtum, den die französische Kunst und Literatur lange wie ein Fussgewicht mit sich schleppte und der sich auch auf Kritik und Schöpfung anderer Völker übertrug. Das anfangs dieser Arbeit mehrfach erwähnte Buch von Georges Polti zeigt, dass selbst heute dieser Akademizismus in Frankreich noch nicht ausgestorben ist.

Die grossen französischen Dramatiker des späten 17. Jahrhunderts

sind die literarischen Verteter der glänzenden Gesellschaftskultur des Hofes Ludwigs XIV. Alles, was auf der Bühne geschieht, wenn es angeblich im Altertum spielt, ist bestimmt durch die Gesellschaftsethik der Herrn und Damen um den *Roi Soleil*. Rücksicht auf die absolutistische Herrscheridee und Uebereinkunft innerhalb der herrschenden Stände—des Adels und der Geistlichkeit—begrenzen Ton und Bewegungsumfang aller auf der Bühne geschehenden menschlichen Lebensäusserungen. Als diktatorisches Grundgesetz für die äussere Form des Dramas gelten die drei aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung.

Es kommt den Absichten dieser Arbeit zustatten, dass Racine eine Bearbeitung des Hippolytos-Phaidra-Stoffes hinterlassen hat, die unter dem Titel *Phèdre* der Weltliteratur angehört. Vorzugsweise auf Seneca fussend, jedoch auch euripideische Züge enthaltend, hat sein Drama Phaidra zur tragischen Heldin gemacht, womit ihm bereits Seneca vorgegangen war. Was uns besonders beschäftigt, ist, dass er die Situation „Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn“ wieder zum Situationsbild macht, was Seneca bekanntlich unterlassen hatte. Racine hat einen Zug in seine Fabel hineingebracht, der weder bei Euripides noch bei Seneca zu finden war: eine zweite Frau, Aricie, die letzte Tochter einer von Theseus entthronten athenischen Herrscherfamilie, die der junge Hippolytos in keuscher Unschuld liebt. Von der grundsätzlichen Frauenfeindschaft des Jünglings ist hier also nur noch ein schattenhafter Rest übriggeblieben. Einen erotisch gänzlich unempfindlichen Mann hätte die Gesellschaft des damaligen Frankreich auf der Bühne nicht ertragen. Die Annäherungsszene der Phaidra an Hippolytos ist der entsprechenden bei Seneca nah verwandt, allerdings mit dem Unterschied, dass Hippolytos schamerfüllt die Gegenwart seiner Stiefmutter verlassen will, nachdem er ihr leidenschaftliches Geständnis vernommen hat. Nach einem längeren zusammenfassenden Geständnis der verzweifelte Frau gelingt es ihr, sich zu entfernen; ehe Thérémène die Szene betritt; sein Schwert hat sie ihm vorher entrissen, um damit ihr Leben zu enden; das nämliche Schwert, das sie kurz darauf zur Bekräftigung ihrer Verleumdung verwendet, als ihr totgeglaubter Gatte Theseus unerwartet aus der Unterwelt zurückkehrt. Die Einführung der Aricie-Episode hat Racine gezwungen, der Zeichnung des Hippolytos wieder grössere Beachtung zu schenken, als sein Vorgänger Seneca getan hatte. Als wichtiger Gegenspieler der Heldin und Ziel ihrer Leidenschaft, dazu als Sohn des Monarchen musste er den Zuschauern gegenüber, die ihn als Glied ihrer eignen Gesellschaftsschicht sahen, so dargestellt werden, dass sein Empfindungsleben nicht die Forderungen der Schicklichkeit verletzte. Und zwar sowohl negativ wie positiv; d. h.

man verlangte von den Gestalten des Dramas, dass ihre moralische Haltung keinen Anstoss erregte, mit einem Worte Korrektheit; als unkorrekt hätte man es aber andererseits auch empfunden, wenn man auf die Frage: Wenn nicht die Stiefmutter, wen liebt der junge Mann?, eine negative Auskunft erhalten hätte. Die sonst im französischen Drama der Zeit so peinlich beobachtete Einheit der Handlung wird durch die Rücksicht auf diese Forderung durchbrochen. Durch die Wiedereinführung des Situationsbildes der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn wird diese Einheit notdürftig wiederhergestellt. Denn als letzten Beweis seiner Unschuld betont der Jüngling, dass er ja eine Andere liebe, was ihm allerdings der erbitterte Vater nicht glaubt.

Jener gesellschaftlich geregelte Stil des französischen Barocktheaters bringt es mit sich, dass die Situationsbilder fast durchweg nicht wie unmittelbare Darstellungen bedeutsamer menschlicher Lebensumstände wirken, sondern wie Bilder, deren Licht und Farben wir gleichsam polarisiert aus einem Spiegel empfangen. Oder vielleicht wäre die Vorstellung eines Lichtfilters, der nur ganz bestimmte Strahlen durchlässt, noch treffender. Bewusste Auswahl des Ausdruckskräftigen in der Fülle der zufälligen Erscheinungen ist ja überhaupt eine der wesentlichsten Tätigkeiten des Künstlers. Die Rücksichten, die ihn dabei und bei der Formung des Ausgewählten leiten, bestimmen seinen Stil. Teilt er diese Rücksichten mit den andern Schaffenden seines Zeitalters, so reden wir von Zeitstil. Sind sie nur ihm allein eigen, so reden wir von persönlichem Stil. Im französischen Drama jener Periode tritt der Zeitstil besonders beherrschend hervor. Der Alexandriner mit seinem tyrannischen Reimzwang schon allein brachte es mit sich, dass man für einfachen Ausdruck zusammengesetzten wählen musste. So kommt eine Fülle bildhafter Umschreibungen zustande, die der unmittelbaren Anschauung im Ganzen recht hinderlich ist. Aber gerade diese gespreizte Gewähltheit der Sprache rühmte man als die Höhe der dichterischen Kunstfertigkeit. Ähnliches haben wir ja bereits bei den Spaniern beobachtet. Jene Freude an der Form an sich ist kennzeichnend für den romanischen Geist und besonders für seinen typischen Ausdruck, das Barock. Im französischen Theater hat jene Zeitstimmung ihren eigentlichen dramatischen Niederschlag gefunden. Getragen von einer einheitlichen, standesbewussten Gesellschaftsschicht, so rechtgläubig und korrekt wie ausschweifend und raffiniert, reichten sich am Hofe von Versailles die beiden Erwecker und Träger der barocken Lebens- und Kunstform die Hände: das absolute Fürstentum und die im Sturm der Reformation neuerstarkte katholische Kirche. Ich glaube, man geht zu weit, wenn man im Barock geradezu eine Verfallserscheinung sieht; aber das eine steht fest: verglichen mit den Ausdrucksformen der

Gotik und denen des klassischen Griechenlands haben die Lebensäusserungen des Barock etwas raffiniert Wissendes. Das Leben hat seine Unschuld verloren, und die Kunst mit ihm. Es ist, als suchten die Menschen unter einem Uebermass von Form etwas Peinliches zu verbergen: sei es eine alternde Seele oder Mängel des Leibes, oder ethische Impotenz. Auf künstlerischem Gebiet entspräche dem das Fehlen tiefer, zur Gestaltung drängender Lebensinhalte. Tatsächlich sind die Probleme der französischen Tragödie jener Zeit weit mehr Probleme für gekrönte Häupter als für gewöhnliche Sterbliche. Selbst bei feindlicher Auseinandersetzung zwischen Gegenspielern vollzieht sich alles im Rahmen strenger gesellschaftlicher Formen. Wortreiche Eleganz des Ausdrucks herrscht auch da, wo nach unserm heutigen Geschmack leidenschaftliche, abrupte Kürze angebracht wäre. In der Zeichnung unsres Situationsbildes fällt dies fortgesetzt auf. Betrachten wir z. B. die ersten Worte des Hippolyte an seinen erzürnten Vater:

RMPH, V. 1041 ff.:

Puis-je vous demander quel funeste nuage,
Seigneur, a pu troubler votre auguste visage?
N'osez-vous confier ce secret à ma foi?

Und die ersten Worte der Antwort Thésées:

RMPH, V. 1044 ff.:

Perfide, oses-tu te montrer devant moi?
Monstre, qu'a trop longtemps épargné le tonnerre,
Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre.

Nur die erste der drei Zeilen entspricht dem euripideischen:

ELH, V. 946 f.:

δειξον δ', ἐπειδὴ γ' εἰς μίασμ' ἐλήλυθας,
τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρί.

Die beiden andern sind rhetorische Arabesken.

In dieser Form vollzieht sich der gesamte Vorgang. Die von Vater und Sohn angeführten Gründe und Gegengründe sind äusserlich die nämlichen wie bei Euripides, nur nehmen sie sich auf dem veränderten weltanschaulichen Hintergrund anders aus. Vor allem wird natürlich die grundsätzliche Keuschheit des Jünglings nicht betont, und dann kommt als Eigentum Racines die Aricie-Episode dazu.

Auch bei Racine und seinen Zeitgenossen ist das Situationsbild statuarisch, aber nicht, wie bei den Griechen, aus raum- und weltanschaulicher Notwendigkeit, sondern aus theoretischer Ueberzeugung. Hier ist akademisch geregelt, was dort organisch gewachsen war. Durch die fran-

zösische Bühne der Zeit war das Statuarische der Bühnenbilder keineswegs bedingt. Sie war ausgesprochen dreidimensional, und so ist auch das Statuarische ihrer Szenenbilder nicht wie bei den Griechen von beherrschter Bewegung erfüllt, sondern von nervöser Beweglichkeit. Man hat, wie in der Barockkunst überhaupt, den Eindruck, dass dauernd von irgendwoher ein Luftzug weht, der die Gewänder aufbauscht und die Menschen keinen Augenblick still stehen lässt. Auch in ihren Reden gehen sie selten auf die Dinge selbst los, sondern sie gebrauchen Parabeln und Metaphern. Daher ist die Sprache keineswegs lyrisch sondern lediglich umschreibend. Es ist, als ob rhetorisch gewandte Rechtsanwälte form-schön gegeneinander plaidieren. Ein Fall wird von verschiedenen Seiten dargestellt, aber die Sache selbst bekommt man nicht zu sehen. Das wirkliche Geschehen scheint ganz wo anders vorgefallen zu sein. Wir vermissen den Ausdruck elementarer Leidenschaft, das Vorhandensein tiefer menschlicher Beziehungen. Die Gesellschaft, die sich diese Kunst schuf, hätte es gerügt, wenn sie derartiges zu offenkundig vorgefunden hätte. Gewiss, auch bei Euripides finden wir keine Spur von Liebe und Vertrauen in den Worten des Theseus zu seinem Sohn. Aber der Grieche motiviert das aus einer grundsätzlichen Verschiedenheit ihrer Charakteranlage und Lebensanschauung. Bei Racine herrscht ohne allen Grund eine Lieblosigkeit, wie sie die Gesellschaft zwischen den Höchsten ihres Standes, die jedem, auch dem Sohn, alles zuzutrauen pflegten, gewohnt war. Was die Menschen auf der Bühne zu einander sprachen, genoss man zunächst formal. Man glaubte es solange, bis man durch die Ereignisse einer folgenden Szene eines Besseren belehrt wurde. Im intriganten Alltagsleben des Hofes war es ja nicht anders. Man konnte also sehr gut darauf verzichten, den sprachlichen Ausdruck wahrer oder falscher Empfindung gemäss zu modifizieren oder ihn dem Stande des Redenden entsprechend abzuändern. So wurde allen Situationsbildern eine Einheitlichkeit des Sprachstils gemeinsam. Die gleiche stilistische Erscheinung finden wir auch bei den griechischen Tragikern, allerdings ganz anderem Motiv entspringend. Hier liegt eine grundsätzliche Verschiedenheit gegen Shakespeare, der Situationsbilder mit Personen niederen Standes als echter Nordländer genrehaft, ja oft possenhaft malt, und vor Augen und Ohren der Zuschauer die grossen Gegenstände seiner Tragödien sich in den Hirnen von Alltagsmenschen spiegeln lässt, wie es ja, in freilich andrer Form aber gleicher Absicht, die Griechen in ihren tragischen Chören ganz ähnlich taten. Die Franzosen bedurften weder des einen noch des andern Mittels, weil sich ja bei ihnen sämtliche Situationsbilder in Bewegungs- und Sprachform der gleichen Gesellschaftsschicht abrollten, die sie darstellten und für die sie zu geniessen bestimmt waren.

VI

Solange französische Gesellschaftsform und französische Denkweise und Aesthetik Europa beherrschten, finden wir auch in den nordischen Ländern das Theater unter der Diktatur französischer Poetik. Der Zusammenbruch des französischen Königtums und die Emanzipation des europäischen Bürgertums, die starke nationale Bewegung, von der in allen beteiligten Ländern die Niederwerfung Napoleons begleitet war, machten auch die europäische Literatur wieder zu einer eignen Angelegenheit der einzelnen Völker. In Deutschland waren Shakespeare und die Volksdichtung das grosse Erlebnis, nachdem man entschlossen die französische Regelmässigkeit über Bord geworfen hatte. Sturm, Drang und Genialität waren die Losung, der sich auch die Besten nicht entzogen. Die einen blieben im Chaos stecken; andere retteten sich in die bunte und lose Formenwelt der Romantik mit ihrer schwärmerischen Liebe zur Vergangenheit des eignen Volkes und ihrem empfindungsbetonten Persönlichkeitsausdruck. Der siebenunddreissigjährige Goethe vermeinte die Panazee gegen alle deutschen Formbeschwerden zu besitzen, als er auf seiner Italienreise das Wesen des griechisch-klassischen Geistes glaubte intuitiv erfasst zu haben. Ihm stellte sich Schiller zur Seite, der mit philosophischer Verstandesarbeit zu begründen strebte, was sich dem Schauen des Freundes in seiner Totalität offenbart hatte. Ihm ist es nie so restlos gelungen wie Goethe, die Götter seiner Jugend zu verleugnen. Der ehrliche Schwabe hat, trotz aller goethisierenden Klassizismen, die in seiner Sprache schillern, seinen Meister Shakespeare nie aus dem Auge verloren. Und das ist seinen Dramen zugute gekommen, die als Bühnenstücke die goetheschen übertreffen.

Der *Don Carlos* ist Schillers erstes Versdrama. In seiner endgültigen Form 1778 veröffentlicht, trägt es noch keine klassifizierenden Züge, bedeutet aber andererseits des Dichters Abkehr vom Chaos des Sturmes und Dranges. Er hat die Gesetzmässigkeit in Shakespeares Form erkannt und macht ihn zu seinem Vorbild. Die Gefühls- und Gedankenatmosphäre ist allerdings noch die der Geniezeit. Kennzeichnend für sie sind Motive, die den Gegensatz zwischen Menschenrecht und Gewohnheitsrecht betonen; zwischen Empfindung und Verstand; zwischen freier Persönlichkeitsmoral und überkommenen Sittenbegriffen. Mit solch antithetischer Tendenz erscheint auch der Gegensatz zwischen Vater und Sohn im *Don Carlos*. Strenge Geschiedenheit in der Lebensanschauung von Vater und Sohn haben wir freilich schon als motivierenden Zug bei Euripides gefunden. Bei Schiller wird sie zum eigentlichen Problem. Er ist wie sein ganzes Zeitalter revolutionär und aufbauend zugleich. Er will bestehende Fesseln sprengen helfen, damit sich das Gute der menschlichen Natur frei

entfalten kann. Man empfindet sich sentimentalisch und sehnt sich danach, naiv zu sein, um Schillers ~~eigene~~ Begriffe zu gebrauchen. Ueberschwang der Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies, einem Kinderland der Menschheit, zittert aus jeder Zeile des Schillerschen Dramas hervor. Eine Welle der Humanität brandet uns aus diesem ehrlichen, heißen Herzen entgegen, deren ungeheurer Wärme und Wucht wir uns auch in diesem Zeitalter mit seinen gänzlich verschiedenen Problemen nicht entziehen können. Wohl nirgendwo in seinem Werk unwiderstehlicher als in dem unvergleichlichen Situationsbild, zu dem Schiller die Auseinandersetzung zwischen Carlos und dem König gestaltet hat. Hier klingen Töne an, wie sie in der Weltliteratur bis dahin nie vernommen worden waren. Schiller schafft für die Empfindung des Prinzen einen Ausdruck, der zwar bewusst stilisiert ist, aber mit dem Inhalt derartig zur Einheit zusammenfließt, dass die künstlerische Arbeit so wenig fühlbar wird wie die Arbeit der Natur in ihren Werken. Das Gleiche gilt natürlich auch für die Äußerungen des Königs. Um das Situationsbild in seinem ganzen Ausdruckswert zu erfassen, müssen wir auch die sorgfältig gearbeiteten Bühnenanweisungen in den Bereich unsrer Betrachtung ziehen. Wenige Dramatiker haben mit so klaren szenischen Bildvorstellungen vor Augen geschrieben wie Schiller. Auch mit den ihm vorschwebenden Bewegungen der Darsteller bilden seine Worte eine vollkommene Einheit. In seinem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung bezeichnet er als wesentlich für den Begriff des Genies die naive Denkart und charakterisiert in ihrer Ausdrucksform seine eigene (SchH, Bd. 12, S. 66 f.):

Aus der naiven Denkart fließt notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck sowohl in Worten als Bewegungen, und er ist das wichtigste Bestandstück der Grazie. Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes. Wenn der Schulverstand, immer vor Irrtum bange, seine Worte wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu sein, viele Worte macht, um ja nicht zu viel zu sagen, und dem Gedanken, damit er ja den Unvorsichtigen nicht schneide, lieber die Kraft und die Schärfe nimmt, so gibt das Genie dem sei-nigen mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriss. Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt, so springt hier durch innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr eins mit demselben, dass selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblösset erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackt lässt, da ihn die andre nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.

Unserem Situationsbild (II. Akt, 2. Szene) geht ein anderes, einführendes, voraus, das eine Atmosphäre voller Kälte und Spannung zwischen

Vater und Sohn erzeugt. Carlos begegnet dem mangelnden Taktgefühl Albas mit eisiger Schroffheit, die auch den König beleidigen muss, weil sie weder auf seine Gegenwart noch auf seine Wertschätzung des Gemassregelten Rücksicht nimmt. Vorbereitend ist es auch insofern, als darin der junge Prinz höchst energisch seine Stellung als Sohn des Königs betont. Sofort nach Albas Abgang setzt die erste Phase unsres Situationsbildes ein: der Sohn überschüttet den königlichen Vater mit einer Flut echter Empfindung, die in ihrer Wärme grell absticht gegen die Kälte des vorigen Bildes und das starre Misstrauen Philipps. Dank für die väterliche Gnade und Schmerz über die solange ertragene Lieblosgkeit überstürzen sich in seinen Worten.

Warum von Ihrem Herzen mich so lange
Verstossen, Vater? Was hab ich getan?

Darin gipfelt sein Ausbruch. Der Vater bleibt ungerührt:

Infant, dein Herz weiss nichts von diesen Künsten.
Erspare sie, ich mag sie nicht.

Carlos gibt des Vaters Räten die Schuld an dem Zerwürfnis.

Ich bin nicht schlimm, mein Vater—heisses Blut
Ist meine Bosheit, mein Verbrechen Jugend.

Hier ist der für die Geniezeit so bezeichnende Gegensatz zwischen dem kühlen Alter und der heissblütigen Jugend, deren blosser Zustand schon als Verbrechen empfunden wird. Umsonst, der König bleibt ungerührt. Carlos bemerkt es kaum. Was ihm sein Idealismus vorspiegelt, ist ihm Wirklichkeit.

—wir sind
Allein—des Ranges Ketten abgefallen—
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.

Für ihn, ja. Keineswegs für den König.

Sein Vertrauen in die Kraft seiner Empfindung ist unerschütterlich. Er fällt dem Vater zu Füssen.

mein Vater!

Versöhnung!

Philipp.

Lass mich und steh auf!

Karlos.

Versöhnung!

Philipp (will sich von ihm losreissen).

Zu kühn wird dieses Gaukelspiel—

Karlos.

Zu kühn

Die Liebe deines Kindes?

Als der Jüngling im Uebermass seiner Erregung in Tränen ausbricht, stösst ihn der Vater angeekelt von sich. Er sieht darin nichts wie Schuldbekennntnis und Reue. Verzweifelt ringt nun der Sohn um einen neuen Weg zum Herzen des Königs: er setzt sein eignes liebevolles Herz in Vergleich zu denen von Philipps Räten,

den trüben, sumpfigen Behältern,
Die Philipps Gold erst öffnen muss.

Der König braust auf. Der Sohn behauptet seinen Standpunkt:

Ich fühle mich. Was Ihre Alba leisten,
Das kann auch Karl, und Karl kann mehr. Was fragt
Ein Mietling nach dem Königreich, das nie
Sein eigen sein wird?
. . . . Mir graut
Vor dem Gedanken, einsam und allein,
Auf einem Thron allein zu sein.

*Philipp (von diesem Worte ergriffen, steht nachdenkend und in sich gekehrt
Nach einer Pause).*

Ich bin

Allein.

Karlos (mit Lebhaftigkeit und Wärme auf ihn zugehend).

Sie sinds gewesen, Hassen Sie mich nicht mehr,
Ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben,
Nur hassen Sie mich nicht mehr—

Und nun schildert er dem vermeintlich gewonnenen Vater mit glühender Beredtsamkeit den paradisischen Zustand vollkommener Eintracht zwischen ihnen beiden und berührt noch einmal kurz sein tiefstes Leiden:

Bis jetzt musst ich, der Erbprinz Spaniens,
In Spanien ein Fremdling sein, Gefangner
Auf diesem Grund, wo ich einst Herr sein werde.

Sofort regt sich wieder Philipps Argwohn:

Karlos,

Sehr viel sprichst du von jenen Zeiten, wo
Dein Vater nicht mehr sein wird.

Erregt antwortet der Sohn:

Nein, bei Gott!
Von jenen nur, wo ich ein Mann sein darf;
Und wer ist schuld, wenn beide gleichviel heissen?

Der König antwortet mit einem bösen Sarkasmus:

Es ist ein ehrenvolles Amt, mein Sohn,
 Das du bei mir bekleidest—ein genauer
 Minutenweiser meiner Sterblichkeit—
 Mich, deinen Vater, der dir Leben gab,
 Aus Dankbarkeit nur an den Tod zu mahnen.

Gerade in diesem Bildpunkt hat Schiller seine eigne Zeit mit ihren neuen —humanen—Problemen der gesamten Vergangenheit wirkungsvoll gegenübergestellt. Auch rein literarisch gesprochen. Denn der König tritt hier lediglich ein Interessenproblem: er fürchtet, die Hand des Sohnes greife nach seiner Krone. Eifersucht und Angst um die eigne Macht ist bis dahin im Drama die ausschliessliche Veranlassung zu Streit und Hass zwischen königlichen Vätern und ihren Söhnen gewesen. Der Anspruch des Sohnes auf Beschäftigung als ein Recht, das seiner Jugend zukommt; auf eine Beschäftigung, die es ihm gestattet, die Menschheit beglücken zu helfen: das ist dem König eine ebenso neue Erscheinung wie sie es den Zuschauern des Dramas auf der Bühne war. Bis zur Erschöpfung ringt der Jüngling mit der Verständnislosigkeit des starren Greises. Seine Hoffnungen werden grausam zernichtet:

Philipp (mit erzwungener Gelassenheit).

Solche Kranke,
 Wie du, mein Sohn, verlangen gute Pflege
 Und Wohnen unterm Aug des Arzts. Du bleibst
 In Spanien; der Herzog geht nach Flandern.

Carlos ist zerschmettert. Der Hinweis auf das Testament Karls V., das Philipp seinerzeit auf einem Scheiterhaufen verbrannt haben soll, kündigt dem König unzweideutig an, dass ihn sein Sohn durchschaut hat. Wir erfahren in der unmittelbar folgenden Szene, dass Carlos „mit den Gebärden eines Wütenden“ den Saal verlassen hat. Der Bruch mit dem Vater erscheint ihm unheilbar vollzogen.

Schiller verweist auf die Art seines Schaffens sehr oft unter dem Bild der malerischen Tätigkeit. Das ist ihm keineswegs nur metaphorische Ausdrucksweise, sondern er ist bei der Gestaltung seiner Situationen tatsächlich stark von inneren Bildanschauungen geleitet worden.¹ Schillers dramatische Situationen sind nicht aus einer Folge von Ereignissen mühsam herausdestilliert, sondern die Folge von Ereignissen fällt ihm zusammen mit einer Folge innerlich geschauter Bilder von Situationen. Ich glaube, dass diese bildhafte Art der Konzeption den meisten grossen Dramatikern gemeinsam ist, was äusserst lohnend wäre, einmal im Ein-

¹ Vgl. hierzu: Mahr, „Zur Methodik der literargeschichtlichen Forschung,“ *Germanic Review*, Vol. 1, pp. 314-335, October 1926.

zeln nachzuweisen. Sicher hat das Studium Shakespeares, bei dem Konzeption und Sichtbarmachung der Geschauten im Wesentlichen wie bei Schiller verlaufen sein müssen, dem jungen Schwaben eine Fülle mühevollen Experimentierens erspart. Daß er ihn begeistert als Meister und Vorbild anerkannte, war nicht sosehr Zeitrichtung als die Erkenntnis tiefer innerer Verwandtschaft. Vielleicht kann man sogar behaupten, dass er bei der Sichtbarmachung seiner Situationen und bei ihrer Anordnung zu ungefähr dem gleichen Ergebnis gelangt wäre, wenn er Shakespeare nicht gekannt hätte. Bezeichnend für die Art, wie ihm beim Schaffen immer die Tätigkeit des Malers vorschwebt, ist eine Stelle aus dem Vorwort zum Dom Karlos-Bruchstück der *Thalia* vom März 1785 (SchH, Bd. 3, S. 359):

Bei dem anhaltenden starren Hinsehn auf die nämliche Fläche kann es nicht anders kommen, als dass die Augen auch des schärfsten Beobachters anfangen trübe zu werden und die Objekte verwirrt durcheinander zu schwimmen. Wenn der Dichter nicht Gefahr laufen will, sich in seinen eigenen Irrgängen zu verwickeln, und über der ängstlichen Farbenmischung des Details die Perspektive des Ganzen zu verlieren, so ist es nötig, dass er zuweilen aus seinen Illusionen heraustrete, dass seine Phantasie von ihrem Gegenstand erkalte und fremde Empfindung seine eigne zurechtwise

Auch bei der Charakterisierung seiner Bemühung, in Philipp und Carlos sein eignes Jahrhundert einer verbrauchten Vergangenheit gegenüberzustellen, wird es offenbar, wie überragend bedeutsam ihm die sichtbare Situation und ihr Bildcharakter sind (SchH, Bd. 3, S. 361 f.):

Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll,¹ so muss es—wie mich deucht—durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie. . . . Ungeheuer, sobald von Philipp dem Zweiten die Rede ist—mein Stück fällt zusammen, sobald man ein solches darin findet,² und doch hoffe ich der Geschichte—das heisst der Kette von Begebenheiten—getreu zu bleiben. Es mag zwar ein gotisches Ansehen haben, wenn sich in den Gemälden Philipps und seines Sohns zwei höchst verschiedne Jahrhunderte anstossen, aber mir lag daran, den Menschen zu rechtfertigen, und konnt ich das wohl anders und besser als durch den herrschenden Genius seiner Zeiten?

Bei anderer Gelegenheit—es war zur Zeit der ersten Entwürfe zum *Don Carlos*—nennt Schiller das werdende Werk „ein Familiengemälde in einem königlichen Haus.“ Es tut nichts zur Sache, dass das Stück im Verlauf der Arbeit ein weit bedeutenderes Format erhalten hat; das Entscheidende ist, dass Schiller hier ein Problem des—damals jungen—bürgerlichen Trauerspiels in die Gesellschaftssphäre zu verlegen versuchte, in der man gemeinhin, vom französischen Theater her, heroische Hand-

¹ „Schmelzen“ hier gleichbedeutend mit „Rührung hervorrufen.“

² Nämlich ein Ungeheuer.

lungs- und Ausdrucksweise auf der Bühne gewöhnt war. Trotz der erweiterten Grundabsicht hat Schiller den ursprünglichen Formgedanken im Auge behalten. Freilich ist der Stil—schon allein durch den Vers—gehoben, doch die Vermenschlichung der Empfindung, undenkbar ohne das bürgerliche Trauerspiel als Voraussetzung, ist für die Gestaltung der Situationen entscheidend geblieben. Mit andern Worten: er hat mit der Palette eines andern Problemkreises „der Menschheit grosse Gegenstände“ gemalt.

Besonders tritt dies in dem zweiten Situationsbild hervor, das Vater und Sohn in ihrer letzten—katastrophalen—Auseinandersetzung darstellt (V. Akt 4, Auftritt). Posa hat sich für den Prinzen geopfert, der König mit seinen Granden trifft an der Leiche des Freundes mit dem Sohn zusammen, um ihm, dem vermeintlich Unschuldigen, Freiheit und Versöhnung anzukündigen. Der Ton des Vaters ist gütig. Es ist tragisch, dass er diesen Ton zum ersten Mal findet, als es zu spät ist. Er gibt sogar in Gegenwart seines Gefolges zu, er sei zu rasch verfahren. Er reicht dem Jüngling die Hand und hilft ihm sich aufrichten.

Mein Sohn ist nicht an seinem Platz. Steh auf.
Komm in die Arme deines Vaters.

Und nun geschieht das Unerhörte. Unerhört bisher auf der Bühne; unerhört auch für das Autoritätsempfinden der Menschen: der Sohn stösst den Vater zurück; der Infant den allmächtigen König. Jeglichem Zeitalter bis dahin unvorstellbar. Diese Handlung ist geradezu symbolisch: der Mensch ist sich seiner Naturrechte so bewusst geworden, dass er auch der „gottgewollten“ Macht furchtlos gegenübertritt, wenn sie seine Würde beleidigt.

Steht nicht so betroffen da! Was hab
Ich Ungeheures denn getan? Des Himmels
Gesalbten angetastet? Fürchtet nichts.
Ich lege keine Hand an ihn. Seht ihr
Das Brandmal nicht an seiner Stirne? Gott
Hat ihn gezeichnet.

Der König will sich dem durch die Flucht entziehen. Carlos hält ihn mit beiden Händen fest und zieht das Schwert.

König. Das Schwert
Gezückt auf deinen Vater?

Alle anwesenden Granden ziehen die ihrigen.

Königsmord!

Auch das wirft ihn nicht aus seiner Bahn. Er hält „den König fest an der einen Hand, das bloße Schwert in der andern.“

Steckt eure Schwerter ein. Was wollt ihr? Glaubt
Ihr, ich sei rasend? Nein, ich bin nicht rasend.

..... Was ich
Mit diesem König abzumachen habe,
Geht euern Leheneid nichts an.

Gewiss; denn es ist eine Abrechnung von Mensch zu Mensch. Die Granden müssen ihn trotzdem für rasend halten, denn seine Tat und Rede ist ihnen unfassbar. Selbst der König hat noch nicht ganz begriffen, dass sich Carlos bereits jenseits der herkömmlichen Sitte gestellt hat.

Tretet alle
Zurück. Wovor zittert ihr? Sind wir
Nicht Sohn und Vater? Ich will doch erwarten,
Zu welcher Schandtat die Natur—

Carlos lässt ihn keinen Augenblick im Zweifel:

Natur?
Ich weiss von keiner. Mord ist jetzt die Lösung,
Der Menschheit Bande sind entzwei. Du selbst
Hast sie zerrissen, Sire, in deinen Reichen.
Soll ich verehren, was du höhnt?—

Und dann eine Flut neuer Anklagen wegen des Mords an Posa. Der König ist betroffen. Er sucht einzulenken; antwortet „mit gelindem Ton,“ wie Schillers Spielanweisung lautet. Man sieht hier wiederum, mit welcher Sorgfalt der Dichter die Sichtbarmachung seines innerlich geschauten Bildes fördert.

König (mit gelindem Ton).

Wenn ich allzurasch gewesen,
Geziemt es dir, für den ich es gewesen,
Mich zur Verantwortung zu ziehen?

Karlos.

Wie?

Ist möglich? Sie erraten nicht? erraten
Noch nicht, wer mir der Tote war? So arm
Ist die Vernunft in einem armen Herzen!
Der Tote—o, sagt ihr es ihm—hilft seiner
Allwissenheit das schwere Rätsel lösen:
Der Tote war mein Freund.

Ein allgemeines Staunen.

Und wollt ihr wissen,
Warum er starb? Für mich ist er gestorben.

König. Hal meine Ahndung!

Und nun enthüllt er dem Vater den inneren und äusseren Zusammenhang der Geschehnisse, die zu Posas Tod führten.

Mich zu erretten, warf er sich dem Tod,
Den er erlitten hat, entgegen. Sie
Beschenkten ihn mit Ihrer Gunst—er starb
Für mich!—Ihr Herz, Ihr königlich
Vertrauen—Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,
Ihr Zepter war das Spielwerk seiner Hände,
Er warf es hin und starb für mich!

*Der König steht ohne Bewegung, den Blick starr auf den Boden geheftet.
Alle Granden sehen betreten und furchtsam auf ihn.*

Und war
Es möglich? Dieser groben Lüge konnten
Sie Glauben schenken? Wie gering must er
Sie schätzen, da ers unternahm, bei Ihnen
Mit diesem plumpen Gaukelspiel zu reichen!
Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen
Und unterlagen dieser leichten Probe!

Wahrlich eine vernichtende seelische Bankerotterklärung des königlichen Vaters!

Dies feine Saitenspiel zerbrach in Ihrer
Metallnen Hand, Sie konnten nichts, als ihn
Ermorden.

Der König ist im Innersten getroffen, aber Carlos schüttet auch noch den Rest seines verachtungsvollen Zornes über ihn aus.

Sich selber haben Sie
Bestohlen—O der königlichen Dummheit,
Die so viel Göttliches zerstört!
. . . . Und könnten Sie noch einmal
Die Blütenzeit des Lebens wiederholen,
Ja, könnten Sie das unerbittliche
Gesetz der Sterblichkeit bestechen, mit
Der Weltgeschichte altern, Ihre Krone
Bis zu der grossen Auferstehung tragen—
Umsonst! Vergebens! Sie erschwingen keinen
Gedanken, keinen, wie der schlechteste
In diesem blutenden Gehirne.

*Ein tiefes Schweigen. Viele von den Granden sehen weg oder verhüllen
das Gesicht in ihren Mänteln.*

Carlos ist sich des Unerhörten seiner Handlung wohl bewusst.

—verdammet
Den Jüngling nicht, der diese Sprache gegen

Den Vater und den König führt—Seht hieher!
Für mich ist er gestorben. Habt ihr Tränen?
Fließt Blut, nicht glühend Erz in euern Adern?
Seht hieher und verdammt mich nicht.

Allerdings. Dem Dichter war es selbstverständlich, dass seinem Helden das Urteil der Gesellschaftsgruppe nicht gleichgültig ist, durch die er mit der Menschheit zusammenhängt. Das kann nicht scharf genug betont werden. Es handelt sich freilich um eine Befreiung des Menschen. Aber des Menschen als Genus und keineswegs um ein Herauslösen des Einzelnen aus dem Sittengefüge der Gesellschaft. Schiller ist Anhänger der kantischen Ethik, nach der der Einzelne so leben soll, dass sein Handeln zur Maxime für das Handeln der Allgemeinheit gemacht werden kann. Der Anspruch auf schrankenloses Ausleben der Einzelpersönlichkeit ist erst wesentlich später erhoben worden. Schiller stand noch mit seiner ganzen Zeit unter dem Bann des *contrat social*. Carlos bittet auch lediglich um menschliche Billigung. An den Vater wendet er sich wohlweislich dabei nicht mehr; ihn hat er hoffnungslos aufgegeben. Und da er weiss, dass dieser menschlich Unzulängliche gleichzeitig auch richterliche Gewalt über ihn hat, die er auszuüben nicht verfehlen wird, schliesst er mit dem Leben ab.

Er wendet sich zum König mit mehr Fassung und Gelassenheit.

Vielleicht
Erwarten Sie, wie diese unnatürliche Geschichte
Sich enden wird?—Hier ist mein Schwert. Sie sind
Mein König wieder. Denken Sie, dass ich
Vor Ihrer Rache zittre? Morden Sie
Mich auch, wie Sie den Edelsten gemordet.
Mein Leben ist verwirkt. Ich weiss. Was ist
Mir jetzt das Leben? Hier entsag ich allem,
Was mich auf dieser Welt erwartet. Suchen
Sie unter Fremdlingen sich einen Sohn—
Da liegen meine Reiche—

Er sinkt an dem Leichnam nieder und nimmt an dem Folgenden keinen Anteil mehr. . . . Um den König herum ist eine tiefe Stille. Seine Augen durchlaufen den ganzen Kreis, aber niemand begegnet seinen Blicken.

König.

Nun? Will niemand
Antworten?—Jeder Blick am Boden—jedes
Gesicht verhüllt!—Mein Urteil ist gesprochen.—
In diesen stummen Mienen les ich es
Verkündigt. Meine Untertanen haben mich
Gerichtet.

Wir wissen an dieser Stelle noch nicht, ob der Zusammenbruch des Königs

lediglich verletztem Stolz zuzuschreiben ist, oder ob ihn die Verzweiflung wahrer Selbsterkenntnis verschuldet hat. Erst die folgenden Bilder klären uns darüber auf. Zuerst will es scheinen, als sei Posa doch nicht umsonst gestorben; denn Philipp versucht auf den Bahnen weiterzuwandeln, die ihm der Tote gewiesen hatte. Alba verhindert es, und der König sinkt nun in greisenhafter Widerstandslosigkeit zurück in die Arme der Inquisition, deren Umklammerung er sich beinahe entzogen hätte.

Unser letztbesprochenes Situationsbild gehört einem Typus an, der verbildlicht, wie ein Vater mit seinem Sohn an der Leiche eines Menschen zusammentrifft, den der Vater beseitigt hat, obwohl oder gerade weil der Sohn den Toten über alles liebte. Die Voraussetzungen für diese Situation können grundverschieden sein, d. h. sie kann sich in Dramen einstellen, deren Motive einander wenig ähnlich sind. Das Studium solcher Situationsbildtypen ist deshalb wichtig, weil sich daraus ergeben dürfte, dass manches von der Literaturwissenschaft kanonisierte Abhängigkeitsverhältnis eines Dichters von einem andern zweifelhaft wird, wenn man nämlich erkennt, wie Aehnlichkeit in der Situation einen unvermeidlichen Zwang auf die Komposition des Situationsbildes ausübt, der bei ähnlicher Grundanlage der Dichter sogar zu Anklängen im Wortlaut führen kann. Der obenerwähnte Bildtypus findet sich in allen Bearbeitungen des Agnes Bernauer- und des ihm beinahe gleichen Inés de Castro-Stoffes.

VII

Der Leser verzeihe es, wenn ich nunmehr einen kleinen zeitlichen Schritt rückwärts tue und mich zu Joseph August Grafen v. Törring und seinem „vaterländischen Trauerspiel“ *Agnes Bernauerinn* wende. Es geschieht, um die Situationen dieses Dramas denen der Hebbelschen *Agnes Bernauer*, die unmittelbar darauf betrachtet werden soll, bequemer gegenüberstellen zu können. Das Bühnenstück des bayrischen Grafen ist wenige Jahre vor dem Schillerschen *Don Carlos* erschienen (1780). Es zeigt die grundsätzliche Abkehr von der französischen Regelmässigkeit und die Hinneigung zu Shakespeare. Die romantische Schwärmerei für die Vergangenheit des eignen Volkes hat hier zur Wahl der Bezeichnung „vaterländisches“ Trauerspiel geführt und zu einer Widmung „Meinem Vaterlande Bayern.“ Unser Motiv spielt darin eine nicht geringe Rolle. Das Interesse der Geniezeit an problematischen Gegensätzen wie Alter und Jugend, Verstand und Gemüt, politische Berechnung und uneigennützige Liebe, Konvention und freie Willensbestimmung habe ich bereits an früherer Stelle erwähnt. Wir haben gleichfalls gesehen, wie seine Gestaltung unter Schillers Meisterhand eine genialisch- eigenartige Form gefunden hat; wie er seinen Situationsbildern Farben verleiht, die in

solcher Glut und Eigenart dem Sturm- und Drangdrama sonst nicht zu Gebote stehen.

Ich glaube, die Situationsbilder des Ritterdramas sind das erste Beispiel in der gesamten Geschichte des Dramas für den Versuch, Situationen eines vergangenen Zeitalters historisch echte Linie und Farbe zu verleihen. Klirrende Rüstungen, blitzende Schwerter, schnaubende Rosse; in der Sprache altertümelnde Redeweise unter beständiger Verwendung—vermeintlichen—ritterlichen Standesjargons; als Hintergrund Rittersäle, Burghöfe und -kapellen, Turnierplätze, Schlachtfelder, Ahnengruften, Fels- und Waldlandschaften: das sind im Wesentlichen die Mittel der Verbildlichung. So verglegt auch Törring die Auseinandersetzung zwischen Herzog Ernst zu Bayern-München und seinem Sohn Herzog Albrecht vor die Schranken eines Turniers. Der Austrag der Streitigkeit zwischen dem alten und dem jungen Herzog vollzieht sich denn auch zunächst zwischen dem Marschall des Turniers und Albrecht und zwar in der von der Turniersatzung vorgesehenen Formeln. Bezeichnend schon ist das Schwelgen des Dichters in Bühnenanweisungen, die auf ein recht eingehendes Studium ritterlicher Standesgepflogenheiten schliessen lassen. Die ernsthafte Beschäftigung mit dem, was wir heute die Kulturgeschichte eines Zeitalters nennen, hat ja bekanntlich ihren Ursprung in der anfänglich rein gefühlsmässigen Vorliebe für die Vergangenheit, die so viel besser und natürlicher erschien als die Gegenwart, in der man lebte. Die Zerstörung dieser Illusion wiederum ist ein Ergebnis des nüchternen Geschichtsstudiums. Auf Kosten des menschlich Bedeutsamen haben formunsichere Dramatiker der Echtheit der historischen Färbung eine übertriebene Aufmerksamkeit zugewendet und das geschichtliche Bühnenstück in einen nicht ganz berechtigten Verruf gebracht.

Ich gebe die Bühnenanweisungen Törrings zum dritten Auftritt des zweiten Aufzugs wieder, um dem Leser einen Begriff zu geben, wie viel dramatisch Unwesentliches in einem Situationsbild Platz finden kann, wenn es dem Verfasser am vollkommenen Formgefühl gebricht.

TKNL, S. 33 ff.:

Regensburg.

Platz, eingerichtet nach alter Sitte zum Turnier.

(Ringsum die Häuser verzieret, und die Wappen der Ritter aufgehangen, am Ende eine Bühne für den Herzog, das Frauenvolk, die Fremden und des Herzogs Gefolge. Die Marschälle stehen an den Schranken, nachdem sie den Kampfplatz geordnet. Menge Volks rings herum.)

Trompeten und Pauken.

(Ernst kommt mit dem Gepränge des Hofes, steigt auf die Bühne und setzt sich; Fremde, Frauen, Hofleute um ihn herum. Nach ihm kommen paarweise im Harnisch)

Gundelfing. Seibelstorfer. Vicedom von Straubingen.
 Pienzenauer. Preisinger. Maxelrainer. Tore. San-
 dizeller. Albrecht. Percifal Zenger.

(Viele andere Ritter, von ihren Schildknaben begleitet. Die Trompeten blasen. Das Turnier fängt an. Die Marschälle rufen jedes Paar auf und öffnen ihm die Schranken.)

Kämpfe.

Albrecht (stellt sich vor die Schranken).

Erster Marschall. Albrecht, der Pfalzgraf und Graf zu Voheburg kann nicht turnieren.

Zweiter Marschall. Die Gesetze verbieten es, wir öffnen Euch die Schranken nicht.

(*Allgemeines Gemurre.*)

Albrecht (ergrimmt). Was! verkennt ihr mich?—Mir! diesen Schimpf?

Erster Marschall. Es sind Kläger da über Euch, die sagen, Ihr führtet ein unedles Leben, hietet Eure Hure öffentlich; hättet Euch drei Monate verummumt; wäret ohne Schwert herumgegangen und wolltet eine Bürgerstochter heiraten.

Zweiter Marschall. Rechtfertigt Euch, oder Ihr turnieret nicht.

(*Stille alles.*)

Albrecht sucht die Vorwürfe zu entkräften durch Hinweis auf Agnes' edles Wesen und Reinheit. Er bekennt sich zu seiner Liebe.—

Und wer darf Rechenschaft meiner Handlungen fordern? wer wagt es, mein Ankläger zu sein?—Marschälle, öffnet die Schranken.

Die Marschälle weigern sich nach wie vor. Albrecht erhebt die Waffen gegen sie. Man schreitet ein.

Ernst (kommt vor die Schranken). Ich bin dein Ankläger.

Albrecht (steckt ein). Ihr? mein Vater?—entehret Euern Sohn in Gegenwart der Ritter Deutschlands? vor seinen Unterthanen?

Ernst. Schweig! weiche von den Schranken, Verwegener! oder rechtfertige dich. Als Vater, als Herzog, als Kampfrichter, fordre ich's, befehl' ich es dir. Der deutsche Adel soll richten zwischen uns, und Bayern soll Zeuge sein!

Man beachte, dass Törring hier auch dem Geist der entlegenen Zeit gerecht zu werden versucht, indem er nicht etwa einen absoluten Monarchen seines eignen Zeitalters zeichnet, sondern einen primitiveren Zustand darstellt, der gewiss sein Ideal ist; einen Zustand, in dem der Fürst den Adel als Richter nicht nur über seinen Sohn sondern sogar über sich selbst anerkennt. Auch befiehlt er dem Sohn nicht einfach im Bewusstsein seiner grösseren Macht, sondern er nimmt sich die Mühe, den Rechtsstandpunkt zu bezeichnen, von dem aus er zu befehlen befugt ist: „als Vater, als Herzog, als Kampfrichter.“ Bezeichnend ist auch, dass Albrecht, ehe er zu seiner Rechtfertigung spricht, seinen verletzten ritter-

lichen Stolz befriedigt, indem er seine Lanze zerbricht, die der Schildknappe ihm bringen muss, denn alles muss mit gemessenem ritterlichem Zeremoniell „nach alter Sitte“ vor sich gehen. Er erklärt das Turnier für beendet und schwört Rache jedem, der es ihm zum Trotz fortzusetzen gedenkt.

Das Turnier ist aus. Und nun sprech' ich mit Euch, gnädiger Herr und Vater! Ich bin eben der Albrecht der Wittelsbacher, der vor zehn Jahren Euch bei Alling die Schlacht gewann; der zweimal die Böhmen und Hussiten von Bayern zurückgeschlagen; ich bin's, vor dem Ludwig von Ingolstadt und Heinrich von Landshut beben; ich, der Ketzler Schrecken! Bayerns Wehrmauer!—Seht mich an, verkennt Ihr einen meiner Züge? oder will es jemand versuchen, ob ich Arm und Schwert, oder Herz und Mut verwechselt habe?—

Dann erzählt er die Entstehungsgeschichte seiner Liebe zu Agnes Bernauer; wie er sich untadelig dabei gehalten und seiner Pflicht als Fürst und Sohn des Herzogs nichts vergeben habe.

Jetzt sollte nur ein Turnier sein; ich kam pfeilschnell auf den Ruf meines Vaters und der Ritterpflicht—und die Schranken werden vor mir verschlossen, und Albrechten wird beim Spiele der Lorbeer vom Haupte gerissen, den er auf Schlachtfeldern geerntet hatte; mit dem ihn Kriegsheere und seine Nation geschnückt haben. Richtet nun, Ritter Deutschlands! stehet auf wider mich, meine Landsleute! ihr Bayern!

Auch der Vater beharrt auf seinem Standpunkt. Die menschliche Seite der Frage spielt für ihn keine Rolle. Er redet lediglich als Ritter und Herzog.

Ernst. Und die Jungfrau ist nun in Voheburg? und was thut sie da?—Schäme dich! lüge nicht! Entweder nimmst du sie zum Weibe: oder sie ist eine Hure. In jedem Falle entsage ihr, oder du turnierst nicht, bist ausgeschlossen vom Rittermahle! und meinst du dann, du bliebest noch Ernstens Sohn?

Die zwei Marschälle. Entsagen!

Viele Ritter. Entsagen!

(*Grosser Lärm.*)

Albrecht. Entsagen?—Ich nehme es auf, mit allen, die das rufen, auf Lanze und Schwert. Unterliege ich, mein Vater: so habt Ihr nichts verloren; Ihr habt so keinen Sohn mehr, denn könnte ich meiner Liebe entsagen, so hättet Ihr nie einen gehabt: und überwinde ich; so mag Euch dieser Ritter Blutbürge dafür sein, dass Bayern allemal an seinem Herzoge haben wird, was Agnes an Albrechten fand. Zu Pferde, wer Mut hat!

Ernst. Halt! ich verbiete den tollkühnen Kampf.

Vicedom. Um einer bürgerlichen Dirne wegen wird kein Ritter fechten.

Albrecht. Ehre genug, wenn ich mit ihm fechte—(*zieht und schlägt den Vicedom mit dem Rücken des Schwerts*) Ihr aber, Verwegener! fechtet nimmer; ich entehre Euch; ich: Euer Herzog!

Ernst (*zieht und schlägt Albrechten ebenso*). Und ich dich, dein Vater! mit dir ficht niemand mehr.

(Noch grösserer Lärm; Zusammenlauf der Ritter, Aufruhr des Volks; die Schranken werden eingestossen; das Volk deckt den ganzen Platz)

Albrecht. Ihr werdet fechten, Ihr! ehemals mein Vater! an der Spitze einer Rotte von Trotzköpfen, die, hinter Eurem Ansehen verborgen, wie Schurken auf mich ihre giftigen Bolze schiessen: gegen Albrechten werdet Ihr fechten, dem die Nation, gewohnt unter seinem Befehle zu siegen, folgen wird. Auf, meine Bayern, wer Ottens Enkel liebt! wer mit mir schon für Religion und Vaterland gekämpft hat, folge mir!—(Menge Ritter und Volks umgeben Albrechten) Rottet euch! werbet Kriegsheere! ein Wittelsbacher, hinter dem seine Bayern stehen, kann auch Deutschland Trotz bieten. Auf! fort!

(Ab mit Percifal Zenger und allen, die ihn umgaben. Das Volk läuft ihm nach und lärmet. Ernst bleibt stehn, betäubt; seine Räte und wenige Ritter um ihn her, stille, auf ihn aufmerksam.)

In den Vater-Sohn-Situationen des Schillerschen *Don Carlos* sehen wir den Herrscher in einer ähnlichen Lage. Auch dort stehen die Granden in schweigender Verlegenheit, denn der Gebieter hat eine moralische Niederlage erlitten. „Meine Untertanen haben mich gerichtet.“ Ernsts Niederlage freilich ist nicht so vernichtend, trifft ihn daher auch nicht so tiefinnerlich wie den spanischen König die seine. Ausserdem herrscht zwischen ihm und seinen Gefolgsleuten ein freierer Ton und gegenseitiges Vertrauen. Man bespricht also die Lage gemeinsam und sucht einen befriedigenden Ausweg. Ernst ist denn auch einem Entgegenkommen keineswegs abgeneigt, wenn es ohne zu schmerzhaft Verletzung seiner väterlichen und fürstlichen Autorität abgeht.

Ganz abgesehen davon, dass Törring das Menschheitsempfinden, das bei Schiller ja alles beherrscht, noch völlig fremd ist, wird dennoch das rein Menschliche, das an anderen Stellen des Törringschen Trauerspiels wesentlich stärker hervortritt, in unserem Situationsbild erstaunlich nebensächlich behandelt. Das Interesse an der Denk- und Empfindungsweise des Ritterstandes überwiegt alles. Im Rahmen dieser ständischen Einschränkung kommen auch allgemein menschliche Gefühle zu ihrem Recht. Wir haben hier das Bekenntnisdrama eines jungen Aristokraten vor uns, der sich—nach seinem eigenen Geständnis infolge eines unglücklichen Liebesverhältnisses—im Widerspruch mit altererbten Anschauungen seines Standes fand, von dem er allerdings eine zu hohe Meinung hatte, um ihn den Forderungen des Herzens unbedenklich aufzuopfern. Er versuchte daher, sich in einer Dichtung zu befreien, in der er eine Synthese anstrebte zwischen den berechtigten Forderungen adliger Familientradition und den Herzensneigungen des Einzelnen. Dass er daraus einen tragischen Konflikt ableitete, der zu Ungunsten des Herzens entschieden wurde, spricht für seine Ueberzeugung, dass sich der Edelmann den hohen Verpflichtungen seines Standes wider die Stimme seines Herzens zu fügen habe. Sein Trost soll der Dienst am Staat sein, zu dem er durch das Vorrecht

seiner Geburt berufen ist. Vielleicht hat das Werk auch keinen höheren Wert als den einer Rechtfertigung vor sich selbst für eine Lauheit des Herzens, deren er sich bewusst sein mochte. Jedenfalls ist das Drama keineswegs damit abgetan, dass man es als Ritterstück der Sturm- und Drangzeit mit allen derartigen—zum Teil recht minderwertigen—Erzeugnissen in einen Topf wirft. Es will mir sogar geradezu scheinen, als handele es sich bei Törrings Anerkenntnis traditioneller Verpflichtungen—wenn sie gleich mit blutendem Herzen geschehen sein mag—um eine Kundgebung gegen die schrankenlose Gemütsbetontheit der Genieperiode zugunsten männlicher Selbstüberwindung im Dienste der Gemeinschaft. Die positive Tendenz des Stückes ist unverkennbar. Sie zielt auf eine Reinigung der Adelstraditionen von überlebten Vorurteilen und auf die Betätigung innerlich edler Gesinnung. Ueberdies vertritt der Dichter einen deutschnationalen Standpunkt von bayrisch-partikularistischer Färbung, der samt seiner sprachlichen Ausdrucksform in damaliger Zeit literarisch völlig neu und originell war. Vom heutigen Gesichtspunkt aus kann seine Redeweise aesthetisch kaum gewürdigt werden, weil inzwischen der Nationalismus zu einer meist recht peinlichen Alltagserscheinung geworden ist, an deren öde Phraseologie des ehrlichen Törring „vaterländische“ Kundgebungen unangenehm anklängen. Freilich ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen, dass im Lauf eines Jahrhunderts die Demagogen einer geistlosen Vaterländerei zur billigen Scheidemünze erniedrigt haben, was in seinem Munde und seiner Zeit wesentlich und wertvoll gewesen ist.

Ich habe bereits gelegentlich des *Don Carlos* jenes Situationsbildtypus gedacht, in welchem ein Vater mit seinem Sohn an der Leiche eines Menschen zusammentrifft, dessen Tod der Vater auf dem Gewissen hat, obgleich oder gerade weil jener Mensch dem Sohn über alles teuer gewesen ist. Auch das Vorkommen dieses Typus in den Agnes Bernauer- und Inés de Castro-Dramen ist bereits erwähnt worden. Wir finden ihn auch in Törrings Trauerspiel (V. Aufzug, 8. Auftritt).

Im Gegensatz zum *Don Carlos* ist hier der Vater nur mittelbar schuldig. Die hastige Fällung und Vollstreckung des Todesurteils ist bei Törring ein persönlicher Racheakt des Vicedoms. Ernst trifft mit Albrecht zusammen im Augenblick, als der Leichnam Agnesens aus dem Fluss gezogen wird. Zenger, der Freund des jungen Herzogs, nimmt dem Verzweifelten vorsorglich das Schwert ab; „er merkt's nicht im Affekte.“

TKNL, S. 68 ff.:

Ernst. Was willst du thun, mein Sohn?

Albrecht (fährt mit der Hand an den Platz des Schwerts). Zum Spotte kommst du, Tyrann?

(Alle Ritter umringen Albrechten. Man bringt den Leichnam unter einen Baum.)

Ernst. Ich verstehe deine Bewegung—Albrecht! das verdiene ich nicht von dir, denn dieses (*deutet auf Agnesen*) wollte ich nicht. Gott! in welchem Augenblicke musst' ich kommen!

Ich mache aufmerksam auf die Bühnenanweisung Törrings, die nun unmittelbar folgt, denn wir finden die gleiche mimische Ausdrucksgeste auch in Schillers innerem Vorstellungsbild sowohl wie in seinem Versuch der Versichtbarlichung. Sie drückt zugleich den Widerwillen des Mörders gegen die Nähe seines Opfers und das gewaltsame Hinzerren des Täters an den Ort seines Verbrechens aus. Mustergültig unterstreicht hier überdies der Dichter die mimische Gebärde durch verdeutlichende Rede:

Albrecht (windet sich los, fasst Ernstens Hand; reisst ihn zum Leichnam). Ihr wolltet's nicht? rühret an den Leichnam der Unschuldigen, dass er blute und zeuge gegen den Mörder.

Nach einer Selbstanklage, weil er sie unbeschützt alleingelassen habe, starrt er „im höchsten Grade des Schmerzens über dem Leichnam stehend. Alle schweigen, den Blick auf ihn geheftet; nur Ernst wendet sich weg, und verhüllt sein Gesicht.“ Dann aber folgt ein erneuter Wutausbruch: er entreisst Zenger das Schwert und will sich auf Ernsts Räte stürzen. Ernst selber hält ihn zurück. Der Vater weist auf seine eignen Tränen: nicht er, sondern der Vicedom habe sie ihm entrissen.

Eben wollt ich hin; ich hatte das Urteil gehört; hätt' es gemildert;—zu spät! Es war ihr Schicksal! räche dich an Gott! du sollst sehen—

Albrecht. Weg, Mann! der mir ein Leben gab, das ich verfluche! weg! Gottes Gericht komm' über Euch!—Aber ihr, (*will ausholen*) in eurem Schurkenblute sollt ihr ersaufen!

Gundeling und auch der Freund Zenger mahnen ihn zur Kaltblütigkeit, aber Albrecht will nur von Rache wissen.

Rache! blutige Rache! und sollte Vater und Vaterland darüber verbluten.

Es ist überraschend, wie schnell sich Albrecht durch ein paar Argumente und Versprechungen besänftigen lässt; Dinge, die ihm in seiner gegenwärtigen Verfassung eigentlich völlig belanglos sein müssten: Er solle sie selig preisen, dass sie für Bayern gestorben sei. Er sei ihr seinen Herzogshut schuldig. Ihr Tod sei Friede; sei Huldigung seiner Untertanen. Man verspricht ihm ein würdiges Grab für sie und Rache an dem Vicedom.

Albrecht. Begraben könnt ihr sie; begraben!—

Carlos sagt an der entsprechenden Stelle: „Sie konnten nichts als ihn ermorden.“ Ein guter Beleg dafür, wie unter ähnlichen Umständen sich ähnlicher Wortlaut einstellen kann. Albrecht lässt sich denn auch durch weitere Versprechungen sogar zur Vergebung bestimmen, die sich auch

auf den Vicedom erstrecken soll. Letzter schwacher Widerstand zittert in seiner Frage:

Was wäre dann mein Trost?

Ernst. Bayern.

In diesem unstreitig schwachen Schluss steckt wahrscheinlich mehr inneres Erlebnis, als man bisher anzunehmen gewohnt war: Mit ähnlichen Gründen wird sich der junge Törring über seine unglückliche Liebe hinweggeholfen haben. In der einen Wagschale lagen die Vorteile seiner Stellung als Edelmann; in der andern seine Liebe. Und seine Liebe mochte er zu leicht befunden haben. Sein Trost ward Bayern, dem er als tüchtiger Staatsmann bis zum Jahre vor seinem Tode diente. Er starb 1836.

VIII

Friedrich Hebbel hat rund siebzig Jahre nach Törring seine *Agnes Bernauer* geschrieben und darin versucht, die gleiche ethische Forderung, die bei dem bayrischen Grafen standesanschaulich eingeschränkt ausgesprochen war, als allgemein menschlich bindend darzustellen. Beide uns beschäftigende Situationsbilder finden wir auch bei ihm; und zwar ist er von den gleichen örtlichen Voraussetzungen ausgegangen. Sie stehen zu den Törringschen in einem ähnlichen Verhältnis wie etwa die *Vermählung Mariae* von Pietro Vanucci (genannt *il Perugino*)—um ein Beispiel aus der Geschichte der Malerei zu wählen—zu der Behandlung des gleichen Gegenstandes durch seinen Schüler Raffael Santi.¹ Jenes Verhältnis wird in Kürze dadurch bezeichnet, dass der jüngere, bedeutendere Künstler bewusst die gleiche Oertlichkeit wählt, die Anzahl der Personen aber beschränkt, um sie nicht sosehr als Gruppe von Menschen des gleichen Typus sondern als eindeutig charakterisierte Einzelwesen wirken zu lassen. Dadurch wird in den Gemälden wie in den Situationsbildern der Ausdruckswert der Darstellung bedeutend gehoben.

Die szenischen Anweisungen sind im wesentlichen die gleichen wie bei Törring, nur weniger ins Einzelne gehend; die geschichtlich beglaubigte Umgebung war Hebbel aus theatralischen Gründen ebenso wichtig wie seinem älteren Vorgänger. Auch andere Grundzüge der Komposition sind übernommen. So das paarweise Auftreten der Turnierkämpfer und das Erscheinen Ernsts mit Gefolge. Hebbel aber arbeitet Vater und Sohn als Spieler und Gegenspieler weit schärfer heraus als Törring. Schon in der kurzen Einführung zwischen dem Kanzler Preising und dem alten

¹ Man findet die beiden Bilder in einer vergleichenden Gegenüberstellung bei Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*, Leipzig 1919. 3. Auflage, S. 160 f.

Herzog betont der Fürst das Bewusstsein seiner Verantwortlichkeit für das, was er jetzt mit zwingender Notwendigkeit geschehen lassen muss.

HW, Abt. 1, Bd. 3, S. 194 ff.:

Dritter Akt, dreizehnte Szene.

Ernst. Gegen Jedermann kann ich Euch schützen, nur nicht gegen meinen Nachfolger, darum rath' ich mir dies Mal allein!

Das Auftreten Albrechts vollzieht sich ebenso wie bei Törring, nur greift Ernst lakonisch in Albrechts Wortstreit mit dem Marschall ein:

Ernst. Artikel zehn!

Der Marschall liest den betreffenden Artikel der Turnierordnung aus einem Buch vor, das ihm Albrecht aus der Hand schlägt. Die Art, wie er den Wortlaut des begonnenen Artikels selbst zu Ende spricht, ist bezeichnend für Hebbels lebendige Unmittelbarkeit der Gestaltung.

Marschall. Ihr seid angeklagt, auf Eurem Schloss Vohburg mit einem Schwabenmädchen in Unehren zu leben!

Hebbel spitzt nun den Konflikt unmittelbar zu einer Angelegenheit zwischen Vater und Sohn zu:

Albrecht. Mein Kläger?

Ernst (erhebt sich).

Dramatisch unvergleichlich eindrucksvoll diese kurze Frage und die schweigende Antwort! Ebenso vorzüglich das männlich ehrliche Selbstbewusstsein, mit dem der Jüngling für sein Handeln eintritt:

Albrecht. Herzog von München-Baiern, lass Deine Späher peitschen, sie haben Deine Schwieger verunglimpft! Die ehr- und tugendsame Augsburger Bürgertochter, Jungfer Agnes Bernauer, ist meine Gemahlin, und Niemand, als sie, befindet sich auf Vohburg! Hier stehen meine Zeugen!

Bezeichnend für Hebbels Technik der Charakterzeichnung ist das intim gefärbte Schlaglicht, das er in Ernsts Ausruf unvermittelt neben Albrechts nicht minder persönlich gehaltenes Bekenntnis setzt:

Ernst. Preisung! Das ist ja zum—Wiederjungwerden!

Albrecht fährt unbeirrt fort:

Albrecht. Da man nun mit seinem angetrauten Weibe nicht in Unehren leben kann, so—Schildknapp, zeig' dem Mann mit dem Buch da, wie man öffnet!

„Mann mit dem Buch“ statt „Marschall.“ Dazu ihm ins Gesicht; in Gegenwart des Vaters in dessen Eigenschaft als Herzog und Hort der Sat-

zungen! Er hätte die Verachtung des Menschen für die Bürokratie nicht kürzer und treffender ausdrücken können. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, dass man seinen menschlichen Standpunkt nicht anerkennen könne.

Schildknapp (öffnet rasch).

Albrecht (tritt ein). Nun, Ihr Herren? Man pflegt: ich wünsch' Euch Glück! zu sagen!

Ernst (greift zum Schwert und will hinunter stürzen). Ich komm' schon!

Preisung (wirft sich ihm entgegen). Gnädiger Herr, erst müsst Ihr mich durchstossen!

Ernst. Ei, ich will's ja nur als Knüttel brauchen, ich will nur für die Ueberaschung danken! Doch, Ihr habt Recht, es ist auch so gut, was erhitzt der Vater sich, der Herzog genügt.

Man sieht, Ernst behält selbst in dieser höchst kritischen Lage den überlegenen Humor des Grandseigneurs, der ohne merkbaren Uebergang im nächsten Augenblick schon wieder als Fürst die wichtigsten Entscheidungen treffen kann: Er ruft den Sohn seines Bruders zum Thronfolger aus. Bemerkenswert ist die Ironie, mit der er diese Handlung einleitet:

Ernst. Wer den Weg zur Schlafkammer seiner ehr- und tugendsamen Jungfer— allen Respect vor ihr, es muss eine gescheite Person sein!—durch die Kirche nehmen musste, der nimmt die Benediction mit und die Gnade aller Heiligen obendrein, aber Krone und Herzogsmantel lässt er am Altar zurück!

Nun regt sich im Sohne das fürstliche Blut:

Albrecht. Bei meiner Mutter, nein!

Es bildet sich eine Partei für Albrecht, die von Ernst mit der Reichsacht bedroht wird, worauf Ernst noch einmal seinen Neffen Adolph zum Nachfolger ausruft. Albrecht dringt auf den Marschall und die andern, die sich um Ernst scharen und in seinen Ruf einstimmen, mit dem Schwert ein.

Albrecht (zieht und dringt auf den Marschall ein, auch um ihn schaaren sich einige Ritter). Otto, mein Ahnherr, für Treu!

Ernst ignoriert die Tatsache der Rebellion geffissentlich, indem er dem Sohn mit der Faust aufs Schwert schlägt und einfach feststellt:

Das Turnier ist aus!

Darauf lässt sich Albrecht nicht ein:

Nein, es beginnt! Die Ritterschaft verlässt mich! Bürger und Bauern, heran!

Wenden wir uns in diesem Zusammenhang sofort zu dem zweiten Situationsbild, dem nämlichen, das wir als Situationsbildtypus bereits im

Don Carlos und der Törringschen Tragödie angetroffen haben. Es erscheint bei Hebbel mit der Modifizierung, dass der Vater wohl nach Vollziehung seiner Tat, die des Sohnes Rache heischt, aber nicht an der Leiche des Opfers mit dem Sohn zusammentrifft; und dass ausserdem der Vater nach einer Schlacht besiegt in die Hände des Sohnes fällt. Wir haben diese Abart des Situationsbildes bereits in Calderons *La vida es sueño* vorgefunden und betrachtet. Dort hatte freilich der Vater niemand töten lassen, der dem Sohn teuer war, sondern jenem selbst ein Unrecht zugefügt.

Unser Bild erscheint in den drei letzten Auftritten des V. Aufzugs.¹ Hebbel ist anders verfahren wie Calderon: er hat Albrecht dem Vater nicht einfach verzeihen lassen, worin eine Aufgabe des Rechtsstandpunktes entgegen besserer Ueberzeugung gesehen werden kann und wodurch ein grosser Teil des vorher Geschehenen zur toten Handlung geworden wäre. Solche Gefühlsimpulse wirken im Drama billig, weil sie nie restlos motiviert werden können, und weil sie sich dann wie Launen ausnehmen, die auch bei sonst klarer Charakterzeichnung im Zuschauer Missbehagen hinterlassen. Ein Vollziehen der Rache würde andererseits als poetische Ungerechtigkeit gegen Ernst empfunden werden. Hebbel konnte es sich leisten, sich die Lösung so schwierig wie denkbar zu machen, ohne fürchten zu müssen, ein schiefes Ergebnis zu erhalten. Bei Törring wird Albrecht zur Anerkenntnis der Staatsraison überredet, bei Hebbel wird er aus seinem Innern heraus überzeugt.

Schon Albrechts erste Reaktion auf die Kunde von des Vaters Gefangennahme bereitet den Ausgang vor: als die Freunde sie ihm trimpfierend bringen, sicher, dass nun Albrecht seinen Sieg rücksichtslos ausnutzen werde, da stösst er zunächst, wie erschrocken über das Unvorhergesehene, hervor: „Wer hat das befohlen?“ (Nämlich den Vater zu „packen,“ wie es Frauenhoven etwas burschikos ausdrückt.) Man empfindet, es wäre ihm weniger qualvoll gewesen, wenn er dem Vater besiegt vorgeführt worden wäre:

Albrecht (wendet sich nach der entgegengesetzten Seite). Er soll ihn frei lassen! Gleich!

Nothafft von Wernberg. Ei, das kommt wohl morgen auch früh genug!

Albrecht. Gleich! sage ich. Mensch, fühlst Du's denn nicht auch?

Er sagt nicht, was. Aber da es ein zwingendes Gefühl ist, muss es richtig sein. Ein wohlgeborner Mensch ist gewohnt, einem solchen Gefühl zu folgen. Wieviele Menschen tun es wirklich? Wieviele sind in diesem

¹ HW, Abt. 1, Bd. 3, S. 227 ff.

Sinne „wohlgeboren“? Als gewöhnlichere Menschen denken die Freunde vor allem an ihre eigne Sicherheit:

Nothafft von Wernberg. Eh' er Urfehde geschworen und uns wenigstens die Köpfe gesichert hat?

Albrecht (stampft mit dem Fuss). Gleich! Gleich! Gleich!

Und nun erscheint der gefangene Vater selbst auf dem Plan und bietet in ruhiger Ueberlegenheit, mit leichter Ironie, seinen Degen an. Albrecht erinnert ihn daran, er, der Vater, habe ihm bei Alling das Leben gerettet. Gewiss, eine schwache Motivierung, um ihn freizulassen, aber—er will die peinliche Lage beseitigen. Er winkt ab: „Fort! Fort!“ Das ist für einen Mann wie Ernst keine Lösung eines Konfliktes, um den man noch eben die Waffen gekreuzt hat.

Ernst. Ich that bei Alling, was ich schuldig war, und begehre keinen Dank dafür!

Albrecht kehrt sich um:

So komme diese Stunde über Euer Haupt!

Nun will er Preising freisetzen, um mit ihm kämpfen zu können, und zieht das Schwert gegen ihn. Ernst tritt dazwischen. Er habe die Verantwortung und nicht seine Diener. Albrecht begreift nicht, wie er sich dann vor ihm zeigen könne und ihm nicht ausweiche. Ernst verweist mit gutem Gewissen auf sein Bewusstsein der erfüllten Pflicht. Der Sohn erwidert, Gott zeuge nicht dafür, denn er habe ihn, den Vater, in seine Hand gegeben.

Ernst. Gott will Dich versuchen! Hab' wohl Acht, dass Du vor ihm bestehst! Er hat noch nie auf zwei Menschen herab geschaut, wie jetzt auf Dich und mich! . . . Ich musste thun, was ich that, Du wirst es selbst dereinst begreifen, und wär's erst in Deiner letzten Stunde, aber ich kann auch mit Dir weinen, denn ich fasse Deinen Schmerz!

Albrecht, der nach wie vor seine Impulse lediglich aus dem Menschlichen empfängt, ist diese Scheidung zwischen Fürstenpflicht und menschlichem Empfinden noch gänzlich fremd. Er erklärt den Vater ausdrücklich für frei und will sich eben, nach einer letzten Warnung Ernsts gegen sein sinn- und zweckloses Vorhaben, anschicken, mit seinen Anhängern zur Zerstörung Münchens weiterzuziehen, als ein Herold des Reichs und kurz nach ihm ein Legat des Papstes erscheinen, um gegen Albrecht Acht und Bann auszusprechen, falls er sich nicht unterwerfe. Albrecht heisst die wenigen Getreuen, die ihm nach dem Auftreten jener Beiden noch geblieben sind, zurücktreten, damit sie nicht mit ihm zugrunde gehen. Denn er ist entschlossen, ein Leben hinzuwerfen, an dem ihm nichts mehr gelegen

ist, und sich nicht zu beugen. Ernst zeigt ihm nun, dass inzwischen seine Verantwortungslast zu gross geworden sei, als dass er sie einfach mit dem Leben abschütteln könne. Er müsse leben, um wieder gut zu machen, was er durch sein blindes Wüten verbrochen habe.

Dies Schlachtfeld wird einst furchtbar wider Dich zeugen, sie alle, die hier blutig und zerfetzt herum liegen, werden Dich verklagen und sprechen: wir fielen, weil Herzog Albrecht ras'te! Weh' Dir, wenn sich dann nicht eine viel grössere Schaar für Dich erhebt und Deine Ankläger zum Verstummen bringt, wenn nicht Millionen ausrufen: aber wir starben in Frieden, weil er sich selbst überwand! Denn das hängt davon ab, dass Du lebst, davon ganz allein!

Vergebens; noch immer sehen wir den Jüngling im Bann seines selbstischen, racheheischenden Schmerzes:

Albrecht. Die Unschuldige sollte modern, und ich—Welch ein Schurke wär' ich, wenn ich auf Euch hörte!

Heiss ringt der Vater um ihn: die Idee des Staates will er ihm begreiflich machen, der von ihm, dem Hüter der Ordnung von Gottes Gnaden, das schwerste Opfer fordert: seine persönlichen Wünsche und Empfindungen für die Wohlfahrt des Ganzen hinzugeben. In Ernsts langer Rede klingen Töne an, die unserm Situationsbild eine für Hebbel und die Zeit um 1848 höchst bezeichnende politische, kühl intellektuelle Färbung geben. So problematisch zugespitzt, so verstandesmässig und sachlich Gedankengänge ihrer Gegenwart im Gewand einer entlegenen Zeit behandelnd, hatten die Dramatiker bis dahin Geschichtsbilder nicht gemalt. Wie überzeugend an sich und doch wieder wie unwahrscheinlich im Munde eines Fürsten des 15. Jahrhunderts klingen folgende Worte:

Ernst. Wir müssen das Werthlose stempeln und ihm einen Werth beilegen, wir müssen den Staub über den Staub erhöhen, bis wir wieder vor dem stehen, der nicht Könige und Bettler, nur Gute und Böse kennt, und der seine Stellvertreter am strengsten zur Rechenschaft zieht. Weh' dem, der diese Uebereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!

Albrecht wird vor diesen Argumenten wankend, sein Vater will ihn in die Arme schliessen, da—im letzten Augenblick—kommt ihm aus seinem verwundeten Herzen eine neue Hemmung:

Albrecht (weicht zurück, und zieht). Nein, Nein! Die Hölle über mich, aber Blut für Blut!

Und nun findet Hebbel eine geniale Lösung: Ernst drückt dem Sohn den Herzogsstab in die Hand, den jener in der Verwirrung fasst, und spricht:

Der macht Dich zum Richter Deines Vaters! Warum willst Du sein Mörder werden?

Er stellt den Sohn damit völlig auf seine eigne Verantwortlichkeit.

Ernst. So war's beschlossen! Und nicht bloss des Feierabends wegen! Ich brauch' sein Ja! Kann er's mir in seinem Gewissen weigern, so steht's schlimm um mich!

Albrecht. Mich schwindelt! Nimm ihn zurück! Er brennt mir in der Hand.

Ernst. Trag ihn Ein Jahr in der Furcht des Herrn, wie ich! Kannst Du mich dann nicht lossprechen, so ruf mich, und ich selbst will mich strafen, wie Du's gebeutst! Im Kloster zu Andechs bin ich zu finden!

Jetzt ist Albrecht überwunden. Die Wucht der väterlichen Charaktergrösse wirft ihn in den Staub:

Albrecht (will nieder knien). Vater, nicht vor Kaiser und Reich, aber vor Dir!

Unser Motiv bei Hebbel eignet sich vorzüglich für die allgemeine Betrachtung des Verfahrens, durch das er zu Situationsbildern kam. In seinen zahlreichen dramaturgischen Aeusserungen hat er sich über den Vorgang der Verbildlichung im Verlauf des dramatischen Schaffens, besonders seines eigenen, tieferschürfend Rechenschaft gegeben. Nach des Dichters eigenem Ausspruch muss „in dem echten Dichtergeist, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozess vorgehen. Der gemeine Stoff muss sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten.“¹ Wie dies im Einzelnen bei Hebbel vor sich ging, beleuchtet das Vorwort zur *Judith* (1840):

Das Faktum, dass ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, liess mich gleichgültig, ja es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt.²

Man missverstehe Hebbel nicht: er sagt lediglich, die Perspektive, aus der der Vorgang in der Bibel beleuchtet ist, die Charakterzüge, die der Judith verliehen sind, hätten ihn gleichgültig gelassen. Aus dem Folgenden wird klar, dass ihn die Situationen der Erzählung stark gepackt haben müssen. Denn aus den epischen Eindrücken hatte er sich die Idee als geschlossene Einheit abstrahiert. Den Bildanlass, dem er sie verdankte, hatte er im Keller seines Unterbewusstseins aufbewahrt—„fast vergessen“ nennt er es selbst. Hören wir, wie er selber den weiteren Vorgang darstellt: „Aber ich wollte in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen grossen Prozess den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem blossen Sich-Selbst-Herausfordern“—hier ist die Idee der *Judith*!—„in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte und die mir in der Münchner

¹ Vgl. HDSch, S. 47.

² Vgl. HDSch, S. 79.

Galerie vor einem Gemälde des Giulio Romano einmal an einem trüben Novembertag wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspunkt dar.“¹

Hier dient ihm also bei der Wiederverdichtung der Idee zur Gestalt ein vorhandenes Gemälde als Kristallisationskern für innere Bildassoziationen. Man geht kaum fehl in der Annahme, dass die ganze Art und, was ich besonders betonen möchte, wohl vor allem die Farbengebung dem Empfindungskomplex entsprochen haben mag, in den ihn jedesmal die innere Beschäftigung mit jener Idee versetzte. Dass ihm bei der Konzeption und der ersten Formung des Geschauten starke innere Sinneswahrnehmungen aufstiegen, verzeichnet Ludwig Lewin in seinem Werk *Friedrich Hebbel. Beitrag zu einem Psychogramm*, S. 106:²

Die Mehrzahl seiner Dramen kündigte sich, wie er Kuh erzählte³ ein jegliches mit einer Gesichterscheinung an, wonach er sofort wusste, dass der schöpferische Augenblick nahe sei. Bei dem ersten Akte seiner *Genoveva* habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt, beim *Herodes* von Anfang bis Ende das brennendste Rot; beides also Vorstellungen, die mit der Stimmung der betr. Werke in engem Zusammenhang stehen. Als er den Epilog zur *Genoveva* dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen, und so oft der *Moloch* sich meldete, in Rom, in Neapel, wie in Wien, sei vor ihm ein Felsen mit uralten bemoosten Stämmen aus dem Meer emporgestiegen; Illusionen, von denen die erste sich höchstens auf die Idee des Werkes beziehen lässt, während die andere durchaus anschaulich auf die Situation der Handlung weist.—

In den beiden uns beschäftigenden Situationsbildern der *Agnes Bernauer* haben wir gesehen, wie er das ganze äussere Bild einer bereits dramatisch geformten Szene übernimmt, wenn die Stimmungsfarbe seiner eignen entspricht. Die Macht seiner eignen dramatischen Idee war ihm dabei so bewusst, dass er sich derartiges ruhig leisten konnte, ohne sich der Gefahr des Plagiats auszusetzen. Das ältere Drama ist ihm dabei das Gleiche wie die Geschichte: „ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen.“⁴ Mit andern Worten: ihm dient die Geschichte—und in der *Agnes Bernauer* ausser ihr auch noch Törrings dramatisch bereits gestaltete Geschichte!—lediglich zur Lieferung von Bildsituationen zwecks Veranschaulichung der Willensbeschaffenheit der eignen Gegenwart. Wie sehr er bei der Gestaltung seiner Situations-

¹ Nach R. M. Werner handelt es sich bei dem angeblichen Giulio Romano wohl um die *Judith* des Domenichino in der Münchner alten Pinakothek.

² *Hebbel-Forschungen* herausgegeben v. R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, Berlin 1913, Bd. VI.

³ Emil Kuh, *Friedrich Hebbel*, Wien 1877. Bd. 2, S. 654.

⁴ Vgl. HDSch, S. 105.

bilder darauf sah, dass sie auch bühnengerecht waren, erkennen wir an der sorgfältigen Ausarbeitung seiner Bühnenanweisungen, an der meisterhaften Oekonomie des Dialogs und endlich aus theoretischen Äußerungen. Er tadelt Gutzkow (*Neues Tagebuch*, 1839, Nr. 1262), weil er

behauptete, zwischen Dramatisch und Theatralisch sei kein Unterschied, vom Schauen sei das Schauspiel ausgegangen, und was nicht geschaut werden könne, gehöre nicht hinein. Eng und konfus! Als ob kein Unterschied wäre zwischen Brust und Schnürbrust.

Im Vorwort zur *Maria Magdalena* (HDSch, S. 145) sagt er: „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muss darstellbar sein, weil, was der Künstler“—d. i. der Schauspieler—„nicht darzustellen mag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. Dieser innere Grund ist zugleich der einzige, die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren.“ Er fordert hier also vom dramatischen Dichter, im Hinblick auf die Darstellung seine Situationsbilder zu gestalten, womit er natürlich nicht sagen will, dass alles Bühnenwirksame auch gleichzeitig dramatisch ist. Wie Julius Bab in seiner *Kritik der Bühne* (Berlin 1908), S. 81 f., überzeugend nachweist, empfindet man ein Situationsbild nur dann als im höheren Sinn dramatisch—d. h. poetisch wertvoll und bühnengerecht zu gleicher Zeit—wenn „Sprechen und Handeln, Wort und Geste“ im richtigen Verhältnis zu einander stehen. Ich zitiere wörtlich:

Die praktische Erfahrung beweist, dass jede Art von schlechter Szene schlecht ist, versagt, zufolge eines Missverhältnisses in der Anwendung der akustischen und optischen Ausdrucksmittel. Nämlich: das Wort auf der Szene darf nie etwas anderes sein, als die Brücke zwischen zwei Taten. Sobald sich die Empfindung verliert, dass die Wechselreden, einer alten Handlung entströmend, eine neue herbeiziehen wollen, sobald die Worte selbst Träger der Handlung, Surrogat für Taten werden wollen (wie im vierten Akt der *Genoveva*),¹ sobald also der Wort austausch, statt Nachwirkung oder Vorbereitung einer Aktion zu sein, selbst die Aktion repräsentieren will—da erlahmt die dramatische Wirkung, die Suggestionskraft der Szene hört auf; wie schön oder gehaltvoll die Worte sein mögen—sie halten den Zuschauer nicht mehr in der Atmosphäre der Illusion; aus einem mitlebenden wird ein aussenstehender, der kritisch und bewusst aufnimmt.

Man könnte vielleicht versucht sein, mir einen Mangel an Proportionsgefühl vorzuwerfen, angesichts des breiten Raumes, den ich im Zusammenhang mit Hebbel der Theorie des dramatischen Schaffens zugewiesen habe. Es ist deshalb geschehen, weil Hebbel einen der ganz vereinzelt Fälle in der gesamten Geschichte menschlichen Kunstschaffens darstellt, in

¹ Hebbels.

dem ein Künstler von erstem Rang sich gleichzeitig theoretisch-analytisch mit seinem Kunstgebiet auseinandersetzt. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte der wachsende Zwiespalt zwischen Klassizisten und Romantikern eine Flut apologetischer Schriften auf beiden Seiten hervorgerufen, die zum Teil polemisch waren, zum anderen—wertvolleren—Teil die Gebiete der einzelnen Künste rein ästhetisch-analytisch zu durchdringen und abzugrenzen oder sie geschichtlich zu ergründen suchten. Hebbels Grösse liegt zum einen Teil darin, dass er als Schaffender ein durchaus neues Drama geboren hat, in dem „die dramatische Dialektik nicht bloss in die Charaktere, sondern unmittelbar selbst in die Idee hinein gelegt, dass also nicht bloss das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert wird,“ wie es in seinen eignen Worten heisst (*Neues Tagebuch*, 1843, Nr. 2344). Zum andern Teil darin, dass er mit sicherem Blick für Wesentliches die literarischen Erscheinungen seines Jahrhunderts zu bewerten wusste und gleichzeitig die Bedeutung seines eignen Schaffens für die Zukunft der dramatischen Kunst fast mit der Objektivität eines Aussenstehenden zu erkennen vermochte. Dass man an einer solch einzigartigen Verbindung von introspektiver Analyse mit synthetischer Schöpferkraft nicht vorübergeht, ohne neben dem Kunstwerk auch des Künstlers ästhetisches Bekenntnis zu betrachten, versteht sich von selbst. Denn gerade die Tatsache, dass wir bei ihm Praxis und Theorie einander gegenübergestellt finden, erleichtert es uns, das Wesen des Situationsbildes als eines selbständigen dramatischen Bauelementes zu erkennen.

IX

Wenden wir uns nun der jüngsten literarischen Vergangenheit zu und betrachten wir ein Bühnenstück des Naturalismus auf seine Situationsbildgestaltung hin. Ich wähle *Les Fossiles* des französischen Dramatikers François de Curel, ein Schauspiel, das in seiner ursprünglichen Gestalt 1892 im Théâtre-Libre und umgearbeitet 1900 von der Truppe des Théâtre-Français im Saal des Odéon zu Paris aufgeführt wurde. Der Einfluss von Zola und Ibsen ist unverkennbar. Der Inhalt ist kurz der: Robert, der Sohn des Herzogs von Chantemelle, ist unheilbar schwind-süchtig und von den Aerzten aufgegeben. Da er der letzte männliche Spross der Familie ist, wird mit seinem Tod das herzogliche Haus erlöschen. Seine Angehörigen, hoffnungslos in den vorsintflutlichen Gedankenkreisen eines hocharistokratischen Familienkultus befangen, sind darüber untröstlich, besonders der alte Herzog, sein Vater. Da gesteht Robert, er habe einen Sohn von einer Gesellschafterin seiner Mutter, mit der, wie wir erfahren, auch der Vater während ihres Aufenthaltes im

Schloss ein unerlaubtes Verhältnis unterhalten hatte, wovon Robert natürlich nichts ahnt. Als der Alte von Roberts Vaterschaft erfährt, entschliesst er sich kurzerhand, die Mutter des Kindes mit Robert zu verheiraten, um dadurch die Erbfolge der Familie zu sichern. Robert ist einverstanden. Viel später, in Nizza, wohin die Familie mit Robert, dessen Frau Hélène und dem kleinen Henri gereist ist, um das erlöschende Leben des Kranken noch eine Weile zu fristen, stellt sich heraus, dass Robert in seinem Testament Vorsorge getroffen hat, dass seine Frau mit dem Kind nach seinem Tod sich von Roberts Familie trennen soll, weil sie befürchten muss, dass sie nicht als Gleichberechtigte behandelt werden würde. Gerade seine Schwester Claire, die der unebenbürtigen Heirat aus Familienrücksichten unter schweren Gewissensbedenken zugestimmt hatte, obwohl sie als Einzige von dem Fehltritt ihres Vaters wusste, wehrt sich nun verzweifelt dagegen, dass Henri, der künftige Herzog, von seiner bürgerlichen Mutter in Anschauungen und Gewohnheiten erzogen werden soll, die sich für einen Herzog von Chantemelle nicht schicken. An dieser Stelle der Handlung wird unser Motiv wirksam: es kommt zu einem Konflikt zwischen Vater und Sohn.

Der alte Herzog tritt ein, als Robert und seine Schwester gerade in einem erregten Wortwechsel über diese Bestimmung des Testamentes begriffen sind. Er warnt die Tochter vor den Folgen einer solchen Aufregung für den Kranken.

Claire. Il y a un danger plus grand que de jeter Robert dans une nouvelle crise. ... Robert dans son testament encourage sa femme à se séparer de nous et à emmener l'enfant.

Le Duc (à Robert). C'est vrai?

Robert. Oui.

Le Duc. Ne fais pas cela!

Robert. J'en ai le droit.

Le Duc. Soit! ... Ne fais pas cela.

Robert. Donnez une raison.

Le Duc. Mille, si tu veux.

Claire (au duc). Je les ai données ... celles qu'on peut donner.

Sie spielt also an auf das Geheimnis, das sie mit dem Vater teilt. Ihr Gedankengang ist der, dass man einer moralisch so anrühigen Frau wie Hélène—mit der man aber „aus Familienrücksichten“ den Sohn und Bruder verheiratet hat, ohne ihn vorher aufzuklären!!—nicht die Erziehung des so kostbaren Kindes anvertrauen dürfe. Das spricht denn auch der Herzog ebenso andeutungsweise wie unvorsichtig aus.

CTh, Bd. 2, S. 234:

Le Duc. ... Quand nous porterions le nom le plus obscur, je te dirais: ne confie pas notre honneur à cette femme!

Man sieht, der Konfliktstoff liegt hier in der Luft. Der ganz kurze, in der Sprache des Alltags geführte Dialog ist geladen mit Spannung, die sich, nach allem, was vorausgegangen ist, auch auf den Zuschauer erstreckt. Meisterhaft ist hier mit den einfachsten Mitteln das Heraufziehen einer folgenschweren Handlung angekündigt.

Nun bricht die Katastrophe herein:

Robert. Je vous défens d'insulter Hélène!

Le Duc (se redressant de toute sa hauteur). Tu défens!

Robert (avec effort). Encore un mot injurieux pour elle et, à l'instant, je quitte la maison, je l'emmène.

Le Duc. Elle est là, dans le jardin. Qu'elle monte, que devant moi elle parle de ses droits ... qu'elle ose! ... Ah! qu'elle ose!

Robert droht wieder mit der Abreise.

CTh, Bd. 2, S. 234 f.:

Le Duc. Je garderai l'enfant malgré toi, malgré sa mère.

Robert. L'enfant est à moi!

Le Duc. A nous!

Robert. A moi.

Le Duc (d'une voix terrible). A nous!

Der Zuschauer, der den für Robert natürlich unverständlichen Doppelsinn dieses «à nous» noch nicht erfasst hat, wird durch Claires warnenden Zwischenruf auf die richtige Fährte gebracht. Der Herzog will von Zurückhaltung jetzt nichts mehr wissen. Er schiebt sie aus dem Zimmer . . . «c'est entre lui et moi!» Mimik und Dialog sind hier quantitativ auf ein Mindestmass beschränkt, aber dieses Mindestmass ist bis zum Bersten erfüllt von Ausdruckskraft. Die Entkleidung der Leidenschaft geht bis zur Brutalität:

CTh, Bd. 2, S. 235 f.:

Le Duc (bondit jusqu'à Robert dans un élan de passion terrible). A nous! J'ai eu la mère à Chantemelle avant toi! J'ai commis le crime de te la faire épouser pour perpétuer le nom qui s'éteignait. Et je ne te laisserai pas nous arracher, pour le livrer à des mains indignes, l'enfant payé si cher! Il appartient à la famille, je te défens d'y toucher! Voilà qui est dit. (*Subitement calme et hautain.*) Maintenant, si tu veux que je meure, je suis prêt!

Robert (regarde longtemps et fixement le duc, ensuite il se dirige en chancelant vers la porte. Au moment de sortir, il rassemble ce qui lui reste de forces pour se redresser et dire:)

Il faut qu'un de nous deux meure!

(*Il sort en chancelant; à la porte, il tombe dans les bras de Claire qui l'attendait.*)

Nach einer kurzen Auseinandersetzung zwischen dem Herzog, seiner Ge-

mahlin und Claire erscheint Robert mit Hélène. Man beachte Curels sorgfältige Spielanweisung:

CTh, Bd. 2, S. 241:

Robert entre, il est d'une pâleur effrayante, peut à peine se soutenir, mais il montre beaucoup d'empire sur lui-même. Dès qu'il paraît, la duchesse se compose un visage assez calme. Claire se précipite au-devant de lui et le soutient.

Curel hat Robert keineswegs unter dem Druck des Unrechts, das ihm der Vater persönlich zugefügt hat, in Widerspruch mit dem aristokratischen Familienkult seines Kreises geraten lassen. Er zeigt im Gegenteil, dass auch Robert diese Anschauungen für durchaus berechtigt und jedes Opfers wert erachtet; allerdings mit der Einschränkung, dass es Lebensmaximen sind, denen durch die soziale Umstellung Frankreichs (und Europas) samt der Menschenklasse, die sie geschaffen hat und befolgt, das Todesurteil gesprochen ist. Das geht hervor aus Roberts Testament, dessen Verlesung nicht mehr im Rahmen unsres Situationsbildes liegt. Es heisst da (IV, 8):

CTh, Bd. 2, S. 253:

Lorsque les malheureux et les humbles réclament une plus large part au soleil, sachons marcher à leur tête avec le scepticisme de nous dire que nos propres troupes nous tireront dans le dos. Pour nous c'est un moyen de bien finir. Il me semble que la noblesse a fait son temps. ... Avant qu'elle disparaisse, il faut que, par un pieux mensonge, ses derniers représentants laissent la même impression de grandeur que les gigantesques fossiles qui font rêver aux âges disparus.

Innerhalb unsres Situationsbildes drückt Robert diese Ueberzeugung lediglich durch die Tat aus, und das ist das dramatisch Richtige.—Sein Aussehen zeigt, dass man einen Sterbenden vor sich hat.

CTh, Bd. 2, S. 242 f.:

Robert. Ne pensons plus à nous, sauvons le petit Henri. Il est toute la famille! Qu'on se serre autour de lui.

La Duchesse. Tout, pourvu que tu restes!

Robert. Je ne renonce pas à partir ce soir pour les Ardennes ...

Er fühlt seinen Tod unmittelbar bevorstehen und sagt, er werde ihn beschleunigen durch die Reise im rauen Winterwetter,

... mais j'aurai donné à tous, dans la mesure où cela m'est permis, un exemple de dévouement aux idées!

Le Duc. Aux idées?

Robert. Aux vôtres, aux miennes, aux nôtres à tous, l'honneur du nom qui couvre tout. ...

Es ist auffallend, dass er seine Stellung gegenüber dem Vater mit keinem Wort berührt. Auch das ist dramatisch eine glückliche Lösung. Damit

wird die Hingabe an die Idee umso überzeugender gemacht. Denn alles Persönliche—seine eigne Person wie die des Vaters, und was sie etwa mit einander noch abzumachen hätten—das alles spielt für den Sterbenden keine Rolle mehr. Nach den Anschauungen des Standes wäre es unter normalen Umständen vielleicht auf ein Duell hinausgelaufen. Diese Möglichkeit ist leicht angedeutet in Roberts Worten: «Il faut qu'un de nous deux meure!» Auch der alte Herzog fühlt, dass jeder Gedanke an eine weitere persönliche Auseinandersetzung mit dem Sohn angesichts dessen nahenden Todes wegfallen muss. Er weiss ausserdem, dass eine Versöhnung nach dem, was er ihm angetan hat, innerlich unmöglich ist. Als echter Edelmann aber will er dem mit voller Ueberzeugung sich Opfern den Gang in die Ewigkeit so ehrenvoll wie möglich gestalten.

Le Duc (sans s'approcher de son fils). Robert, j'ai abdiqué! Tu es chef de famille! commande, tous t'obéiront. ... Adieu! ...

Man beachte: *sans s'approcher de son fils!* Es kommt also trotz des Abschieds auf Leben und Tod zu keiner bürgerlich weichen Rührszene. Wie wenige Dramatiker hätten der Versuchung einer solchen Theaterwirkung widerstanden! Curel ist unbeirrbar in der Durchzeichnung seiner Charaktere geblieben. Der Herzog kennt sein Blut zu genau, um aus Gefühlsgründen eine Versöhnung erwarten zu können, wo sie aus Gründen der Ehre nicht stattfinden kann. Da er sich also mit einem Annäherungsversuch unweigerlich etwas vergäbe, zeigt er seine Achtung und seinen guten Willen auf eine Weise, die von einem Edelmann nicht missverstanden noch abgelehnt werden kann: er gibt ihm die höchste Ehre, die sein Haus zu vergeben hat: den Herzogstitel selbst. Der weitere Verlauf der Handlung ist für unsre Untersuchung belanglos.

Ich will versuchen, den allgemeinen Charakter des naturalistischen Situationsbildes noch etwas näher zu bestimmen. Dadurch, dass es Gegenwartsprobleme behandelt, liegt es für den formunsicheren Dichter nahe, zu photographieren anstatt zu zeichnen, d. h. in einem Gewirr von Zufälligkeiten die bezeichnenden Züge der Charaktere und ihrer Handlungen verschwimmen zu lassen. Der Mangel an zeitlicher Distanz zwingt zu einer Sprache, wie sie im Leben des Alltags üblich ist. Auch hierbei liegt die Gefahr nahe, zufälligen und nebensächlichen Äusserungen die Kraft des Ausdrucks aufzuopfern. Curel sondert meisterhaft die dramatisch fruchtbarsten Situationen zur Verbildlichung aus. In der äusseren Form macht er nicht den geringsten Stilisierungsversuch; seine Sprache ist scheinbar die des täglichen Lebens. Scheinbar; denn tatsächlich drücken sich seine Menschen wesentlich kürzer und bestimmter aus, als es auch die sorgfältigst denkenden und sprechenden Leute beim Zusam-

mentreffen in alltäglichen Situationen tun. Er führt sie so zusammen, dass die Einheit des Ortes innerhalb der einzelnen Akte gewahrt bleibt. Wie naturalistische Dramatiker überhaupt gibt er genaue Anweisungen für das „Milieu“, das für diese Gattung des Dramas mit seiner starken Abhängigkeit von Ort- und Gesellschaftskolorit so wesentlich ist. Zolas Definition des Kunstwerks als eines Stückes Natur, gesehen durch ein Temperament, eine Definition, die ursprünglich mit Bezug auf impressionistische Malerei geprägt war, erstreckt sich auch auf die Situationsgestaltung des naturalistischen Dramas, für dessen Entstehung der Meister selber unentbehrliche Voraussetzungen geschaffen hatte.

Der Leser wird bemerkt haben, dass wir die Situationsbilder unsres Motivs bei Currel fast ausschliesslich auf das „wie“ und kaum auf das „was“ hin betrachtet haben. Ideell steht dieses Drama—wie viele seiner Richtung—auf schwachen Füßen. Was an Ideengehalt im allgemeinen und in den Situationen unsres Motivs im besonderen vorhanden ist, hat wenig oder kein menschliches Interesse, weil sich von Anfang bis Ende alles in den Anschauungskreisen einer gesellschaftlich streng abgesonderten Gruppe vollzieht. Im Hinblick auf die Idee sind sich Vater und Sohn ja einig, und der menschliche Konflikt wird in seiner dramatischen Entfaltung durch eben dieses Einiggehen in der Idee gehemmt. Es ist wie bei vielen Gemälden der impressionistischen Richtung jener Zeit: der dargestellte Gegenstand fesselt den Beschauer kaum; nicht mehr als er den Maler gefesselt hat. Was das Auge beschäftigt, ist die besondere Art, in der sich die Natur im Temperament des Künstlers spiegelt; die Besonderheit von Licht und Farbe in Verbindung mit den Dingen, und nicht die Dinge selbst. Linie, Umriss und Modellierung sind lediglich Ergebnisse dieses Spieles von Licht und Farbe, aber keineswegs letzte Absicht der Gestaltung. So haben wir auch in Currels Drama wohl eine vorzüglich dramatisierte Anekdote, aber keine dramatisch behandelte Idee vor uns.

X

Der grosse Krieg der Finanz- und Industriemächte der westlichen Erdhälfte und die ungeheuren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erschütterungen, die in seinem Gefolge auftraten, haben den tiefwurzelnden Skeptizismus, der schon vor 1914 die philosophischen Grundlagen der gesamten europäischen Lebensform anzuzweifeln begonnen hatte, unter den furchtbaren Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre zur revolutionären Verneinung aller volkswirtschaftlichen und sozialen Grundsätze verdichtet, die man glaubte, für den Krieg verantwortlich machen zu können. Nie ist Jugend radikaler gewesen als die junge europäische Generation, die durch die leiblichen und seelischen Leiden dieser finsternen

Zeit hindurchgeschritten ist. Man machte nicht Halt bei der Verdammung der kapitalistischen Zweckpolitik des Staates, die kalt berechnend die beste Menschenkraft der Länder hatte hinschlachten lassen; nein, man wollte dem Uebel an die Wurzel greifen: die gesamte ältere Generation war schuldig, weil sie herzensträg und derbmaterialistisch das Aufkommen des verhassten Zustandes nicht verhindert, sondern vielmehr durch seelenlose Autoritätserziehung innerhalb der Familie dem Staat und seinem System der Zweckerziehung noch Vorschub geleistet hatte. Nach dem Grade, in dem die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände der europäischen Grossstaaten das Aufkeimen revolutionärer Gesinnung begünstigt hatten, äusserten sich die Umsturzideen mit verschiedener Intensität: In Russland machte man den praktischen Versuch einer vollkommenen Abkehr von der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsform. Das Proletariat erklärte sich autonom, schuf sich die ihm gemässe Staatsform der Räteregierung, erklärte den Privatbesitz für aufgehoben und schlachtete ab, wer sich dem widersetzte oder der Gegnerschaft verdächtig schien. In Deutschland liess der kaiserliche Oberfeldherr und Repräsentant der Reichseinheit im Augenblick der höchsten Not sein bis zum Weissbluten erschöpftes Volk im Stich und floh ins neutrale Ausland. Die Fürsten der Einzelstaaten wurden für abgesetzt erklärt und die Republik ausgerufen. Frankreich und England, die Siegermächte, wo die Regierungen die Heere fest in der Hand hielten, hätten eine Sympathiebewegung der Missvergnügten ihrer Länder im Entstehen unterdrücken können, wenn man unklug gewesen wäre, ein so aussichtsloses Unternehmen zu beginnen. In England, wo sich Spannungen vor dem Forum des Parlaments von jeher hatten entladen können, ehe sie den bestehenden Zustand gefährdeten, konnte man wagen, die Truppen zu entlassen. Frankreich schob unter dem Vorwand der Ruhrbesetzung und des nordafrikanischen Krieges, den es rasch vom Zaune brach, die Auflösung des Feldheeres hinaus, bis die Regierung sich wieder im Sattel sicher fühlte.

In allen europäischen Ländern aber erhob sich die Stimme der Jugend gegen den Krieg, von den Regierungen teils begünstigt, teils bekämpft, aber nirgends ganz zum Schweigen gebracht. Im Drama spielt unser Motiv des Gegensatzes, des Hasses zwischen Sohn und Vater eine entscheidende Rolle.¹ Diesmal, zum erstenmal in der Menschheitsgeschichte,

¹ Ueber die geradezu programmatische Bedeutung unsres Motivs für die neueste deutsche Literatur vergl. Hans Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885-1923* (in *Epochen der deutschen Literatur*, herausgegeben von J. Zeitler, Band VI), Stuttgart 1923, S. 117: „Nicht mehr der Mann zwischen zwei Frauen, sondern der Kampf zwischen Vater und Sohn war das Hauptmotiv der Dichtung geworden.“ Weiter, S. 120-124, wo Hasenclevers *Sohn* eingehend gewürdigt ist.

wird die ältere Generation geradezu als Vertreterin des bösen Prinzips der Jugend gegenübergestellt, die sich berufen fühlt, sich und damit die Menschheit von den Fesseln einer materialistischer Autorität zu befreien, wie sie die Alten und der von ihnen gebildete Staat vertreten. Wir wollen ein französisches und ein deutsches Drama dieser Art betrachten. Das erstere gestaltet unser Motiv im Hinblick auf den Krieg, in dessen Verlauf es spielt; das andere befasst sich lediglich mit dem Kampf der Generationen. Das deutsche Stück ist schon 1913, also vor dem Krieg, entstanden und im Frühjahr 1914 zuerst erschienen. Es ist *Der Sohn* von Walter Hasenclever. Aufmerksamkeit und Verbreitung fand es allerdings erst von 1917 ab, als weite Kreise des deutschen Volkes kriegs- und vergangenheitsmüde zu werden begannen und sich den Fragen nach den inneren Ursachen der Katastrophe zuwandten.

Da die zeitliche Reihenfolge der Dramen keine Rolle spielt, beginnen wir unsre Betrachtung ihrer Situationsbilder mit dem 1924 erschienenen *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* von Paul Raynal, einem Mitkämpfer im grossen Krieg. Die Handlung vollzieht sich zwischen drei Personen: einem französischen Soldaten, seiner Braut und seinem Vater. Der Junge kehrt auf Urlaub von vier Tagen von der Front nach Hause zurück, um zu heiraten. Noch bevor er eintrifft, kommt schon ein Telegramm, das ihn sofort zurück ruft. In den wenigen Stunden, die ihm und der Geliebten bleiben, gehören sie einander an; für eine formelle Eheschliessung ist keine Zeit vorhanden. Von äusserer Handlung ist kaum die Rede, infolgedessen auch kaum von merkbar von einander geschiedenen Situationsbildern. Schon das Szenenbild ist beinahe belanglos. Die gesamte Handlung liegt im Dialog. Die Situationen können mühelos durch die Vorstellung während des Lesens verbildlicht werden; die Darstellung auf der Bühne ist wünschenswert, aber nicht unbedingt notwendig. Dagegen wäre es wiederum falsch, von einem Lesedrama zu reden. „Sprechdrama“ wäre eine treffendere Bezeichnung. In lyrischer, herrlich rhythmisierter Prosa orientieren sich die drei Personen über ihren seelischen Zustand. Der Soldat bringt sich bewusst zum Opfer, obwohl er den Krieg und alles, was damit zusammenhängt, hasst. Er bringt sich zum Opfer trotz seiner heissen Liebe zum Leben und zu Aude, seiner Verlobten. Das Mädchen selbst leidet zum Mindesten so schwer wie er selbst unter der Qual der Trennung, der Angst um den Geliebten und der furchtbaren Gewissheit, ihn zu verlieren. Mit dem Vater kommt es zu einer verachtungsvollen Auseinandersetzung, weil dessen bürgerlicher Halbseele tiefe Erschütterungen des Leidens sowohl wie der Beseligung bisher fremd geblieben sind. Er wird verworfen, auch von Aude, der bei den Worten des Geliebten an den Vater die Augen für dessen wahren Zustand geöffnet

werden. In den Abgrund seiner eignen seelischen Nichtigkeit geschleudert, wird dem Alten unter der moralischen Züchtigung durch den Sohn der Zustand wahren Leidens zum erstenmal bewusst; wir sind mit dem Sohn und Aude überzeugt, dass er für den Rest seines Lebens geläutert und des Opfers wert ist, das für ihn und die Zuhausegebliebenen an der Front gebracht wird.

Da hier die gesamte Situation der Auseinandersetzung gesprächsweise gestaltet ist und auf die optische Seite des Situationsbildes ein verschwindender Anteil entfällt, gebe ich ein paar bezeichnende Stellen des Dialogs wieder. Diese Gespräche erstrecken sich über viele Seiten; ich kann daher nur winzige Bruchstücke hierhersetzen, die aber, wie ich hoffe, dem Leser die Stimmungsfarbe des Bildes einigermaßen vermitteln werden.

RTPI, S. 33.¹

Lui. ... Approche pour la première fois cette guerre que tu admires tant.

Le Vieux (exaspéré). Et toi qui la hais tant, tu ne parles que d'elle. Tu ne cesses pas de t'en prévaloir. Elle inspire toutes tes actions. On l'entend dans tes moindres mots.

Lui. Ça te surprend?

Le Vieux. A chaque instant je l'aperçois à tes côtés.

Lui. C'est qu'elle y est.

Le Vieux. Pourquoi l'apportes-tu ici?

Lui. Tu crois qu'on la congédie à son gré?

Le Vieux. Elle te possède.

Lui. Je la fais.

Le Vieux. Fais-la au front, et laisse-l'y.

Lui. Déjà elle cesse de te plaire?

Le Vieux. Tu n'as rien fait que par devoir.

Lui. Par force.

Le Vieux. Tu te serais passé de gagner tant de gloire.

Lui. Tout à fait volontiers, je m'en serais passé.

Le Vieux. Et tu pourrais garder la poudreur de ta gloire.

Lui. Moi, je n'ai jamais dit ni pensé ce mot-là. Toi, tu passes ton droit quand tu le prononces. Pour juger d'un soldat, il faut s'être battu.

Le Vieux. Eh! Assez de Français ne se battent-ils pas?

Lui. Quand ils veillent sur nous, veillons sur nos paroles.

Le Vieux. Tu voudrais voir couler tout le sang du pays.

Lui. J'aurais voulu qu'il n'en coulât pas une goutte.

Le Vieux. Mais le sang innocent peut bien être épargné.

Lui. Et le sang des soldats, il n'est pas innocent?

.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs schleudert der Junge dem Alten seine Verachtung unverblümt ins Gesicht.

¹ Im Folgenden ist *Lui* der Sohn und *Le Vieux* der Vater.

Le Vieux. Ça! A qui parles-tu?

Lui. A un vieil homme sans clairvoyance ni bonté.

Le Vieux. Je suis ton père.

Lui. Qu'est-ce que ça veut dire? Que ma mère était jolie et riche, et qu'elle t'a aimé. La paternité, pour toi, n'a pas représenté autre chose. Quand elle se résume dans un incident physiologique, tu comptes que je vais me pâmer de vénération dès que tu l'invoqueras? ... Tu ambitionnes mon respect? Qui de nous deux en doit à l'autre? Pourquoi respecte-t-on les pères, les vieillards? Parce qu'ils sont aux portes poignantes de la mort? Tu as un paquet d'années à traîner sur la terre, et moi il ne me reste ... peut-être pas une semaine. Parce qu'ils sont faibles? La discipline fait de nous des infirmes. Parce qu'ils ont travaillé avec honneur? Et nous? Qu'ils ont été utiles? Et nous? Parce qu'on les voit pleins de sagesse et d'expérience? Tu n'as pas vécu. Tu n'as jamais reçu, sur l'univers ni sur toi-même, les seuls enseignements qui comptent, ceux de la douleur et ceux du danger. Tu as mollement subsisté deux tiers de siècle, mangeant et dormant, comme un enfant au sein. Tu ne sais même pas si tu es courageux. Tu ignores le terrible bonheur de protéger des êtres chéris aux dépens de son existence. Tu m'as transmis un jour, sans y penser, la vie. Chaque jour je préserve la tienne. Que parles-tu de ta paternité encore? Les rôles sont intervertis. Tu n'as rien qui ne vienne de moi. C'est moi qui suis ton père.

Weiterhin klagt er den Alten an, jener wünsche nicht, dass er lebend aus dem Krieg zurückkomme, weil dann das für den Vater so angenehme Zusammenleben mit Aude aufhöre.

Lui. ... Tu n'as pas conçu la scélératesse de te faire du plaisir avec la personne de ma fiancée. Mais tu t'es fait un bonheur avec ma douleur. Que t'en resterait-il si je restais vivant? Ça te générerait tant, que je reste vivant! Tu as pesé et dénombré ce que ma mort t'abandonnerait. Tu en as joui.

Le Vieux. Ce n'est pas vrai! C'est monstrueux! Ce n'est pas vrai!

Lui. ... Au début tu pensais: quelle chance! Tu avais peine à y croire. Mais il y a si longtemps qu'elle dure, cette guerre ... Ah! Guerre, délectable aux vieux! Comment ne la chérirais-tu pas? Il te faudrait un cœur d'une autre trempe. Elle t'a comblé. Qu'il fait bon être vieux! Les Vieux ... ont repris possession intégrale de la Terre. Les jeunes hommes ont disparu. Les Vieux redeviennent des hommes. Ils reconquièrent une espèce de jeunesse, et de nouveau, pour eux, le soir, sous le soleil tant inespéré dont le déclin s'est ravisé, au bord de l'horizon, comme une aurore d'Occident, les femmes, à la fin trop seules, souriront et songeront ... Que notre effacement vous est commode! Et vous choisissez, pour nous supplanter, le temps où nous portons, sans en être écrasés, le poids du monde au bout de nos bras! Aperçois enfin qui tu as provoqué. En juillet 1914 je n'étais qu'un enfant plein d'autorité. Je suis la Jeunesse de France, l'immortelle et salvatrice Jeunesse qui, sur le raz de barbarie où l'Europe submergée s'enfonce, élève, vers le refuge du ciel, la Nation irréprochable, l'honneur du genre humain, l'espérance et le serment qu'il redeviendra beau de porter ce nom d'homme. Tu as prononcé le mot de gloire. La gloire, j'en suis plus que couvert. J'en ruiselle. Elle rayonne de tout moi. Sa pourpre resplendissante me suit comme un manteau beaucoup plus qu'impérial. Comment soutiendrais-tu seulement mon regard? Je suis ton bienfaiteur, que tu as trahi. Je te sauve. Et tu me hais.

Le Vieux. Non. Je ...

Lui. Tu me hais.

Le Vieux (emporté). Oui!

Lui. Allons, tout se dira, cette fois.

Le Vieux (haineusement). Ou plutôt, je constate ta haine. Entre nous il ne reste plus qu'elle, comme en toi il ne reste plus que la rancune délirante du devoir rigoureux qu'il te faut achever. Un dévouement ainsi blasphème déchoit de toute reconnaissance. Tu as effacé que je sois ton père et que l'un devant l'autre nous soyons des Français. Deux hommes sans aucun lien s'affrontent et vont se séparer. Allons, chacun sa destinée. Tu couvres la mienne de boue? Je me désintéresse de la tienne. Arrange-toi comme tu pourras. Tu as plus de gloire que de chance. Bon voyage!

(Il va vers la porte de gauche.)

Als auf diese Szene hin Aude beschliesst, nicht länger bei dem Alten zu bleiben, was in einem längeren Dialog zur Notwendigkeit gesteigert wird, bricht die Härte des Vaters unter dem Ansturm des ersten wahrhaften Leidens entzwei.

RTPF, S. 38:

Le Vieux (au Soldat, l'implorant). Laisse-la-moi!

Elle (indignée, se retournant). Vous lui parlez!

Le Vieux (au Soldat). Dis-lui qu'elle reste.

Elle. Vous vous adressez à lui!

Le Vieux. Obtiens qu'elle ne me quitte pas.

Elle. C'est lui que vous implorez!

Le Vieux. Je ne puis plus rester seul.

Elle. Reprenez-en la commode habitude.

Le Vieux. Maintenant ce serait impossible.

Elle. Que s'est-il passé de nouveau?

Le Vieux (avec accablement, vraiment vieux tout d'un coup). Quelle révélation vient de m'être infligée!

Elle. Par moi, que prétendait guider votre expérience?

Le Vieux. Désormais je saurai ce que c'est que souffrir.

Elle. Pour la première fois?

Le Vieux (au Soldat). Je ne le savais pas, tu disais vrai.

Elle. Il disait vrai toujours.

Le Vieux. J'avais donné mon cœur pour la première fois.

Elle. C'est à lui qu'il fallait de tout temps le donner.

Le Vieux. Pour la première fois je goûte la douleur.

Elle. Quand, depuis plus d'un an, nous en sommes gavés!

Le Vieux. Et que de choses je comprends!

Elle (avec une dure ironie). Comprenez-vous du moins la guerre?

Le Vieux. Pour la première fois.

Elle. Ah! Vous la comprenez, pourtant?

Le Vieux. Parce qu'elle est parvenue à me déchirer.

Elle. Vous la comprenez, à la fin?

Le Vieux. On ne peut la comprendre que déchiré par elle.

Elle (montrant le Soldat). Alors, regardez à présent!

Le Vieux (avec remords). Mon pauvre petit!

Elle. Et saluez!

Le Vieux. Quel fils j'ai méconnu!

Der Sohn neigt sich sofort wieder zu ihm, da er die Läuterung des Herzens erkennt.

RTPI, S. 39:

Lui. Ne te soucie plus de ton âge. Sois bon, et tu l'ennobleras. Un vieillard tendre, c'est très beau. Ne regrette pas ta souffrance. Quand on souffre, on redevient jeune, il n'y en a pas d'autre moyen.

Dieser Ton verstehender und verzeihender Güte beherrscht den Ausklang unsres Dramas. Gegenwartsgewand und -problem legen die Vermutung einer Verwandtschaft mit dem naturalistischen Drama nahe. Kein Irrtum könnte grösser sein. Bei Raynal fehlt alles Episodische; alles, was bei dem Zuschauer die Illusion des Alltagslebens hervorbringen könnte. In Situationsbild sind Gegenwartsfarbe von Oertlichkeit und Gewandlern unentbehrlich. Es ist sicher nicht des Dichters Schuld, wenn der Zuschauer darauf Erwartungen gründet, die der Dichter zu erfüllen nicht die geringste Absicht hatte. Die Tatsache, dass man bisher Gegenwartsumgebung ausschliesslich in naturalistischen Dramen zu finden gewohnt war, schliesst nicht aus, dass sie nicht auch als optische Voraussetzung einer gänzlich anderen Formensprache dienen kann. Raynals Bildstil ist klassisch, nicht klassizistisch. Er ist in seiner Art vielleicht noch statuarischer als der der antiken Tragödie. Die Beschränkung auf das Typische ist bis zur äussersten Möglichkeit getrieben. Nur drei Charaktere sind vorhanden: Der Soldat als Typus des an der Front Kämpfenden und Leidenden; der alte Vater als Typus der Zuhausegebliebenen, die die Opfer an Blut und Leid derer da draussen als Selbstverständlichkeit annehmen, ohne selbst des Leidens fähig zu sein; und die Braut des Soldaten als Typus des Weibes, das leidend und liebend zwischen Heimat und Front steht, gleichzeitig Hoffnung und Zukunft verkörpernd. Die Situationsbilder in ihrer verdichteten Monumentalität finden in der modernen französischen Malerei ihre genaue Entsprechung in den Wandmalereien des Puvis de Chavannes, die in ihrer typisierend geschlossenen Form ebenfalls klassisch sind, ohne klassizistisch zu sein, d. h. der Künstler schafft nach den gleichen Grundsätzen der Gestaltung wie die Griechen, ohne sich formal an sie anzulehnen. Die sprachliche Ausdrucksform entspricht der Eigenart der Bilderscheinung vollkommen; gemäss der äusseren Gegenwartsumgebung ist Prosa gewählt, die aber in einer Weise rhythmisch stilisiert ist, dass sie mit der des naturalistischen Dramas nur den Mangel an Verseinteilung gemeinsam hat. Der Drang der lyrischen Empfindung

wird zuweilen so stark, dass längere Abschnitte zwanglos in Alexandriner und andre metrische Gebilde abgeteilt werden könnten, was beim Vortrag ganz von selbst geschieht.

XI

Während Paul Raynal sich zu einer Verständigung zwischen Jugend und Alter bekennt, treibt der jugendlich unbedingte Deutsche Walter Hasenclever die Gestaltung des Problems mit erbitterter Konsequenz bis zu einem Punkt, von dem aus der Abgrund zwischen den Generationen nicht mehr überbrückt werden kann. Sein Drama in fünf Akten *Der Sohn* ist deshalb umso bedeutsamer, als es schon 1913 geschrieben ist, also zu einer Zeit, wo man gerade in Deutschland höchst zufrieden mit sich war, weil man es so „herrlich weit gebracht“ zu haben meinte. Vereinzelte Stimmen wie die Hasenclevers und anderer, die Gefahr witterten und zur Umkehr mahnten, wurden geflissentlich überhört oder von offizieller Stelle mit überlegenem Lächeln als bedauerliche Verirrungen unreifer Schwärmer abgetan. Anders wurde es, als auch weiteste Kreise des bis dahin indolenten Bürgertums durch die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit am eignen Leibe zu ihrem Leidwesen erfuhren, dass die machtpolitisch orientierte Buchführung der wilhelminischen Ära trotz ihrer äusserlich glänzenden Rechenergebnisse nicht stimmte, weil sie wichtige Posten offenbar unverbucht gelassen hatte. Beim Suchen nach dem Fehler geriet man auch wieder an die früher belächelten Warner, und so fand denn auch Hasenclever endlich die verdiente Beachtung. Sie galt mehr dem tendenziösen Inhalt als der künstlerischen Gestaltung. Wir sehen in seinem Drama einen jungen Menschen, erfüllt von der brodelnden Unruhe der Pubertätsjahre, neugierig und gierig auf die Lockungen des Lebens, die ihn umso stärker reizen, als ihn die unverständige Strenge eines beruflich stark beschäftigten Vaters, der ein verwitweter Arzt ist, von der Aussenwelt abschliesst und unter den Händen bezahlter Erzieher lediglich zum Lernen für die Schule anhält. Von seinen seelischen Nöten weiss der Vater nichts und will er nichts wissen. Seine lieblose Sachlichkeit will ihn lediglich die Schule absolvieren und in einen geachteten bürgerlichen Beruf eintreten sehen. Der Junge fällt in der Abschlussprüfung wider Erwarten durch, nicht etwa aus Unkenntnis, sondern weil sein überreizter Kopf von der Lockung der Freiheit so erfüllt ist, dass er sich während der Prüfung nicht im Geringsten konzentrieren kann. Ich hätte es für eine bessere Motivierung gehalten, wenn der junge Mann aus einem Gesinnungsgrund sich geweigert hätte, länger auf der Schule zu bleiben oder sich der Prüfung zu unterziehen. Aber dass es ein Zwanzigjähriger bis zum Examen kommen lässt und dann nicht genügend Selbstzucht hat, die

wenigen Stunden, die ihm die Freiheit bringen werden, noch durchzuhalten, empfinde ich als unbegreifliche Schwäche; im Charakter des „Helden“ nicht weniger als in der Gestaltungsgebe des Dichters. Das hat zur Folge, dass man—wenigstens mir ergeht es so—der Situation der persönlichen Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Vater nicht den Anteil entgegenbringen kann, den der Dichter offenbar voraussetzt.

Sehen wir, wie Hasenclever hier sein Situationsbild gestaltet. Zunächst fällt ein ungeheurer Wortreichtum auf, der es mir unmöglich macht, von der sprachlichen Form des Bildes soviel mitzuteilen, wie ich gerne möchte. Seine Bühnenanweisungen sind im wesentlichen die des naturalistischen Dramas, vielleicht nur ein wenig allgemeiner gehalten, als wir sie dort gewöhnlich finden.

HS, S. 3:

Das Zimmer des Sohnes im elterlichen Hause. In der Mittelwand ein grosses Fenster mit Ausblick in den Park, fern die Silhouette der Stadt: Häuser, ein Fabrik-schornstein.

Im Zimmer die mässige Eleganz eines angesehenen Bürgerhauses. Möbel in Eichenholz; die Ausstattung eines Studierzimmers: Bücherschränke Arbeitstisch, Stühle, Landkarte. Tür rechts und links. Die Stunde vor der Dämmerung.

Nun zum Situationsbild selbst:

HS, S. 36 ff.

(Der Vater tritt ein.)

Der Sohn (geht ihm eine Schritt entgegen). Guten Abend, Papa!

Der Vater (sieht ihn eine Weile an, ohne ihm die Hand zu reichen). Was hast du mir zu sagen?

Der Sohn. Ich habe mein Examen nicht bestanden. Diese Sorge ist vorbei.

Der Vater. Mehr weisst du nicht? Musste ich deshalb zurückkehren?

Der Sohn. Ich bat dich darum—denn ich möchte mit dir reden, Papa.

Der Vater. So rede!

Der Sohn. Ich sehe in deinen Augen die Miene des Schafotts. Ich fürchte, du wirst mich nicht verstehn.

Der Vater. Erwartest du noch ein Geschenk von mir, weil sich die Faulheit gerächt hat?

Der Sohn. Ich war nicht faul, Papa . . .

Der Vater (geht zum Bücherschrank und wirft höhnisch die Bücher um). Anstatt diesen Unsinn zu lesen, solltest du lieber deine Vokabeln lernen. Aber ich weiss schon—Ausflüchte haben dir nie gefehlt. Immer sind andere schuld. Was tust du den ganzen Tag? Du singst und deklamierst—sogar im Garten und noch abends im Bett. Wie lange willst du auf der Schulbank sitzen? Alle deine Freunde sind längst fort. Nur du bist der Tagedieb in meinem Haus.

Lange geht das Gespräch in dieser Art weiter. Der Sohn erinnert ihn an die traurigen Erfahrungen seiner Jugend.

... Ich erinnere mich gut der Zeit, als du mich mit der Peitsche die griechische Grammatik gelehrt hast. Vor dem Schlaf im Nachthemd, da war mein Körper den Striemen näher!

Wir bekommen tatsächlich ein furchtbares Bild von der menschlichen Seite dieses Vaters, der auch jetzt, völlig ungerührt von der seelischen Not des Jungen, nur immer wieder auf die Enttäuschung zurückkommt, die der Sohn seinem Ehrgeiz bereitet.

Der Sohn. Ich kenne deine Sorge, Papa! Du bewahrst mich vor der Welt, weil es zu d e i n e m Zwecke geschieht! Aber wenn ich das Siegel dieser geistlosen Schule, die mich martert, am Ende auf meinem Antlitz trage, dann lieferst du mich aus, kalt, mit einem Tritt deiner Füße. O, Verblendung, die du Verantwortung nennst! O Eigennutz, Väterlichkeit!

Der Vater. Du weisst nicht, was du redest.

Der Sohn. Und trotzdem will ich versuchen, noch heute in dieser Stunde, mit aller Kraft, der ich fähig bin, zu dir zu kommen. Was kann ich denn tun, dass du mir glaubst! Ich habe nur die Tränen meiner Kindheit, und ich fürchte, das rührt dich nicht. Gott, gib mir Begeisterung, dass dein Herz ganz von meinem erfüllt sei!

Der Vater. Jetzt antworte: was willst du von mir?

Der Sohn. Ich bin ein M e n s c h, Papa, ein Geschöpf, ich bin nicht eisern, ich bin kein ewig glatter Kieselstein. Könnt ich dich erreichen auf der Erde! Könnt ich näher zu dir! Weshalb diese schmerzliche Feindschaft, dieser in Hass verwundete Blick? Gibt es ein Nest, einen Aufstieg zum Himmel—ich möchte mich an dich ketten—hilf mir!

(*Er fällt vor ihm nieder und ergreift seine Hand.*)

Der Vater (entzieht sie ihm). Steh auf und lass diese Mätzchen. Ich reiche meine Hand nicht einem Menschen, vor dem ich keine Achtung habe.

Aeusserlich ist hier ganz offenbar mit der entsprechenden Bildsituation des *Don Carlos* assoziiert worden; in den optischen wie akustischen Ausdrucksmitteln gleichermassen. Das Empfindungskolorit aber ist wesentlich verschieden. Carlos ist erfüllt von einem unerschütterlichen Glauben an das Gute im Vater, den er mit der Glut seiner hinreissenden Worte nur zu durchströmen braucht, um ihn zu gewinnen; um den Hass zu besiegen, den die Alba und Domingo gegen ihn gesät haben. Daran zweifelt er keinen Augenblick, als er den König immer wieder von neuem bestürmt. Schiller und das gesamte Zeitalter der französischen Revolution glaubte zu unerschütterlich an die Macht der Güte und ehrlichen Empfindung, um den Prinzen anders denken und handeln zu lassen. Hasenclevers Sohn dagegen ist ein Wortführer der Skepsis seiner Tage. Er glaubt nicht mehr daran, dass die ältere Generation in ihrer materialistischen Selbstsucht noch ein Aufnahmeorgan besitzt für die Schwingungen jugendlicher Empfindungen und Sehnsüchte. Sein Vater ist noch wesentlich unmenschlicher als König Philipp. Bei Schillers spanischem Monarchen ist die fühllose Strenge verständlich als Notwendigkeit einer, wenn auch mensch-

lich verwerflichen Staatsraison. Bei Hasenclevers Vater ist sie doppelt unbegreiflich, weil man bei ihm als Arzt Menschenliebe und Güte als Grundlage seines Wesens erwarten sollte. Philipps Menschlichkeit blitzt wenigstens für eine kurze Spanne unter der Kruste der harten Gewöhnung hervor. Die versteinerte Seele jenes modernen Vaters bleibt völlig unberührt; und der Sohn glaubt von vornherein an keinen Erfolg. Immer wieder erscheinen im Verlauf seines Ansturms gegen das Herz des Vaters Bemerkungen wie „Ich fürchte, du wirst mich nicht verstehn“ oder „ich fürchte, das rührt dich nicht.“

Es scheint auch wirklich, als versage die Empfindung dieses harten Mannes nur gerade dem Sohn gegenüber, denn jener sagt:

HS, S. 41:

Papa! Nie bist du zärtlich zu mir gewesen, wie zu dem niedersten Wesen in deinem Spital.

Schliesslich kommt der Jüngling auf das Wesentliche, nachdem alles Vorherige an dem Vater abgeprallt ist.

HS, S. 43:

Der Vater. Hast du nicht verstanden? Was willst du denn noch von mir?

Der Sohn (feurig). Das Höchste! Zerreisse die Fesseln zwischen Vater und Sohn—werde mein Freund. Gib mir dein ganzes Vertrauen, damit du endlich siehst, wer ich bin. Lass mich sein, was du nicht bist. Lass mich geniessen, was du nicht genossen hast. Bin ich nicht jünger und mutiger als du? So lass mich leben! Ich will reich und gesegnet sein.

Er fordert nicht wie Don Carlos die Freundschaft und das Vertrauen des Vaters, um zugleich damit eine seiner würdige Betätigung auf dem Arbeitsfeld des Vaters zu erlangen, sondern er fordert den Genuss des väterlichen Gutes als ein ihm zustehendes Recht.

Der Vater (hohnlachend). Aus welchem Buch kommt das? Aus welchem Zeitungshirn?

Der Sohn. Ich bin der Erbe, Papa! Dein Geld ist mein Geld, es ist nicht mehr dein. Du hast es erarbeitet, aber du hast auch gelebt. An dir ist es nun, zu finden, was nach diesem Leben kommt—freue dich deines Geschlechts! Was du hast, gehört mir, ich bin geboren, es einst für mein Dasein zu besitzen. Und ich bin da!

Das väterliche Erbe wird beansprucht, weil es für den, der es erworben hat, seinen Zweck erfüllt hat. Diese Forderung klingt nur dem heutigen Bürger brutal. Weiten Kreisen der bauerlichen Bevölkerung Deutschlands dagegen ist sie durchaus gemäss, indem dort der väterliche Hof noch bei Lebzeiten der Eltern an den Sohn übergeben wird, der dafür die Pflicht übernimmt, Vater und Mutter auf dem sogenannten Altenteil zu unterhalten. Der Bürger empfindet, wie gesagt, solchen Anspruch als unerhört.

Der Vater. So. Und was willst du mit—meinem Gelde tun?

Der Sohn bekennt, er wolle „ein Gewitter lang das Erdenkliche seines Lebens in Händen halten.“ Aber, fügt er hinzu, „dieses Glück werde ich nicht mehr erlangen.“ Aehnlich wie König Philipp sieht der Vater in der Sehnsucht des Sohnes nur den Wunsch nach seinem Tod.

Mit welcher Stirne hast du von mir und meinem Gelde gesprochen! Mit welcher Schamlosigkeit meinen Tod im Munde geführt. Ich habe mich in dir getäuscht—du bist schlecht—du bist nicht von meiner Art.

Nichts verletzt den besitzenden Bürger mehr, als wenn man sachlich von seinem Sterben spricht und von dem Schicksal des von ihm zusammengescharrten Besitzes in den Händen von Erben. Und eben wegen dieser ganz unsentimentalen Offenheit schlägt der Vater den Sohn zur Strafe ins Gesicht. Wie sich aus dem nun folgenden Dialog ergibt, hat er ihn mit diesem Schlag zur Klarheit gebracht. Was wir jetzt hören, ist jenseits von Hass und Liebe in der Kühle des Intellekts konzipiert. Zugleich kündigt sich der Zusammenbruch der Empfindung für den Vater in einem körperlichen Erschöpfungszustand an. Dramatisch recht geschickt; denn dadurch wird im Vater und Arzt ein Mitleid erweckt, das er betätigen kann, weil er den Gegner jetzt schwach vor sich sieht. Er glaubt sich damit nichts mehr zu vergeben, denn er meint, der Sohn habe vor seiner Autorität endlich die Waffen gestreckt. Er sieht bald ein, dass er sich gründlich geirrt hat: der Jüngling weist jenes Mitleid, das seine Gefügigkeit voraussetzt, entschieden von sich. Noch einmal versucht es der Vater:

Der Vater. Es ist genug. Noch einmal hör auf mich! Ist denn kein Atem des Dankes, keine Ehrfurcht mehr auf deinen schäumenden Lippen? Weisst du nicht, wer ich bin!?

Der Sohn. Das Leben hat mich eingesetzt zum Ueberwinder über dich! Ich muss es erfüllen. Ein Himmel, den du nicht kennst, steht mir bei.

Der Vater. Du lästerst!

Der Sohn (mit zitternder Stimme). Ich will lieber Steine essen als noch länger dein Brot.

Der Vater. Erschrickst du nicht selber vor dem, was du sagst?

Der Sohn. Ich fürchte dich nicht! Du bist alt. Du wirst mich nicht mehr zertreten in eifernder Selbstigkeit. Wehe dir, wenn du deinen Fluch rufst in die Gefilde dieses Glücks—er fällt auf dich und dein Haus!

Hier liegt das Neuartige dieses Zeitbildes: die Bande der Ueberlieferung werden bewusst zerrissen. Die althergebrachten Beziehungen der Generationen zu einander innerhalb der Familie als der bis dahin für unantastbar geltenden Grundlage der Gesellschaft und des Staates werden grundsätzlich negiert. Der Vater von seinem Standpunkt aus—dem Standpunkt der sakrosankten Tradition—verwirft dies alles natürlich als Anzeichen einer tödlichen Krankheit der Zeit. Der Sohn aber bekennt sich feurig zu seiner Zeit und ihrer Jugend—seiner Jugend.

Der Sohn. Aus zwanzig Jahren, aus zwanzig Särgen steig ich empor, atme den ersten, goldnen Strahl—du hast die Sünde gegen das Leben begangen, der du mich lehrtest, den Wurm zu sehen, wo ich am herrlichsten stand—Zerstäube denn in den Katakomben, du alte Zeit, du modernde Erde! Ich folge dir nicht. In mir lebt ein Wesen, dem stärker als Zweifel Hoffnung geblüht hat.

Wohin nun mit uns? In welcher Richtung werden wir schreiten?

Der Vater (geht nach links und verschliesst die Türe). In dieser.

Der Sohn. Was soll das bedeuten?

Der Vater. Du wirst das Zimmer nicht verlassen. Du bist krank.

Der Sohn. Papa!

Der Vater. Nicht umsonst hast du den Arzt in mir gerufen. Dein Fall gehört in die Krankenjournale, du redest im Fieber.

Hasenclever, der den Vater Arzt sein lässt, hat hier mit dem Wortlaut des Schillerschen *Don Carlos* assoziiert, wo Philipp am gleichen Punkt der Situation—dort nämlich, wo die herrlichste Erwartung im tödlichsten Unverständnis erstickt wird—die Worte spricht:

SchH, Bd. 4, S. 64:

Philipp (mit erzwungener Gelassenheit).

Solche Kranke,

Wie du, mein Sohn, verlangen gute Pflege

Und Wohnen unterm Aug des Arzts. Du bleibst

In Spanien; der Herzog geht nach Flandern.

Auch sonst ähnelt sich die endgültige Entscheidung der beiden Väter in ihrer vernichtenden Hoffnungslosigkeit. Beide glauben auch genügend äussere Macht zu besitzen, um sie durchzuführen.

Der Vater. Hier gilt noch mein Wille. Du wirst dein Examen machen, auf der Schule, wo du bist. . . . Von jetzt ab werde ich selber bestimmen. In meinem Testamente setze ich dir einen Vormund, der in meinem Sinne wacht, wenn ich vorher sterben sollte

Der Sohn. Also Hass bis ins Grab!

Der Vater. Ich will lieber mein Erbe mit eigner Hand zerstören, als es dem geben, der meinem Namen Schande macht. Du weisst nun Bescheid.

Dann lässt sich der Vater noch zur Sicherheit alles Geld geben, das der Sohn bei sich hat, und verspricht, durch die unerwartete Willfähigkeit des Jünglings „von Rührung übermannt,“ am andern Tag nach ihm zu sehen.—„Schlaf wohl!“ Es klingt dem Sohn wie eine Verhöhnung, ist aber ernst gemeint. Dann entfernt sich der Vater und schliesst die Türe.

Der Sohn (bleibt unbeweglich).

Damit schliesst das Bild ab.

Der Leser wird darin Töne gefunden haben, wie sie ähnlich die Geniezeit schon angewandt hatte. Auch der Grundton ist wie dort revolutionär,

nur mit dem Unterschied, dass man inzwischen Rousseaus Rückkehr zur Natur als Ideologie hatte erkennen lernen und daher radikalere Massregeln empfahl und ergriff. Die Fundamente des Gesellschafts- und Staatsgebäudes sollten zerstört werden, weil man überzeugt war, das alles darauf Gebaute, sei es auch mit bestem Willen zur Reform begonnen, letzten Endes immer wieder die alten Fehler aufweisen werde, die zum Zusammenbruch des jüngstzertrümmerten Baues geführt hatten.

In ihrer vollen Unbedingtheit kommt diese Ueberzeugung im zweiten Situationsbild unsres Dramas zum Ausdruck, wo der Kampf zwischen den beiden Generationen auf Leben und Tod geführt wird. Schon die optischen Ausdrucksmittel werden in drastischster Form angewandt: Der Sohn, der sich wider das Gebot des Vaters jene Nacht aus dem Hause entfernt und in einer geheimen Versammlung gleichgesinnter Jugendlicher die Revolution gegen die Väter als das böse Prinzip gepredigt und ins Rollen gebracht hatte, wird auf Veranlassung seines Vaters durch die Polizei, die als Staatsbehörde die Autorität um jeden Preis stützt, mit Handschellen gefesselt dem Vater wieder zurückgeliefert. Er ist ein gänzlich Anderer geworden. Von Furcht ist bei ihm sowenig die Rede mehr wie von Schwäche, die vor brutaler Macht zu Kreuze kriecht. Der Vater, der ein Verhör anzustellen gewillt war, bei dem sogar eine Reitpeitsche wieder ihre frühere Rolle spielen sollte, merkt mit knirschendem Ingrimm, dass er anstatt des Richters der Beklagte ist. Jeder Versuch des Widerstandes wird nun von Seiten des Jungen mit der gleichen Brutalität, wie sie seinerzeit der Vater angewandt hatte, niedergeknüppelt. Da sich der Vater gegen die Macht des Geistes und Gedankens geflissentlich verschliesse, müsse er mit der Gewalt der brutalen Tat überzeugt werden, dass es der Jugend mit ihren Forderungen blutiger Ernst sei. Als letztes Argument zieht der Sohn einen Revolver und richtet ihn auf den Vater. Zum Schuss selbst kommt es nicht mehr, denn der Alte bricht unter der Erkenntnis seiner Niederlage tot zusammen.

Auch der Dialog geht mit der nämlichen Unbeirrbarkeit auf sein Ziel los. Ein grelles Licht, das Missverständnis und Zweifel ausschliesst, liegt über der Situation ausgebreitet; eine klare Luft, in der alle Halbheit zugrunde gehen muss. Die beiden Menschen stehen einander in seelischer Nacktheit gegenüber, an der sich jeder Junggebliebene sosehr erbauen wird, wie sich die „Väter“ daran ärgern müssen. Schon der Anfang ist bezeichnend.

HS, S. 118:

Der Vater. Du bist gestern abend, trotz des Verbotes, aus deinem Zimmer heimlich entflohn.—Wo warst du die Nacht?

Der Sohn. Du hast die Polizei gerufen. Du hast mich gefesselt hierher bringen lassen.

Der Vater. Ich wünsche eine Antwort auf meine Frage: wo warst du die Nacht?

Der Sohn. Du hast, unter dem Deckmantel der Erziehung, ein Verbrechen an mir begangen. Dafür wirst du Vergeltung finden.

Der Vater (springt auf, beherrscht sich aber). Ich warne dich!

Der Sohn. Ich bin nicht hier, um in Tönen des gestrigen Tages dich um etwas zu flehn, für das ich zu klein und zu niedrig dich erkannte. Ich bin hier, Rechenschaft von dir zu fordern—und Sühne: Auge um Auge. Du wirst kein überflüssiges Wort von mir hören. Heute werde ich die nüchterne Rolle spielen, in der du gestern verunglückt bist. Lass alle Gefühlen beiseite.

Jetzt ist der Augenblick, wo der Vater die Peitsche hervorzieht.

Der Sohn (führt auf die Geste mit der Peitsche schnell in seine Tasche und lässt die Hand dort). Als Auskultator minderer Individuen hast du vielleicht deine Verdienste. Doch hüte dich, die Peitsche zu berühren!

(Er hebt, vom Vater unbemerkt, den Revolver halb aus der Tasche.)

Der Vater (unwillkürlich eingeschüchtert, lässt momentan die Peitsche sinken; gleichzeitig verschwindet der Revolver in der Tasche des Sohnes). . . .

Nachdem der Junge ganz unumwunden zugestanden hat, wo und wie er die vergangene Nacht verbracht hat, will ihn der Vater aus dem Zimmer weisen. Er weigert sich.

Der Sohn (ohne sich zu rühren). Unser Gespräch ist noch nicht zu Ende. Setz dich wieder. Ich sagte dir schon: es handelt sich um dich.

Der Vater. Ich sage dir: hinaus!!

Der Sohn (erhebt sich ebenfalls). Du erlaubst also, dass ich mich entferne?

Der Vater. Das Weitere hörst du auf deinem Zimmer.

Nun erfolgt der eigentliche Angriff des Sohnes: ein Bild von starker Ausdruckskraft und geschickter Anwendung der optischen und akustischen Ausdrucksmittel. Der Sohn verschliesst zunächst die Tür und nimmt den Schlüssel zu sich. Der Versuch des Alten, die Peitsche zu gebrauchen, scheitert an einem Schwindelanfall. Der Vater verweist auf seine Haare, die weiss geworden seien.

Der Sohn. Was geht mich dein Haar an—denke an deine Worte gestern! Ersparen wir uns die Altersjournale. Wir sind unter Männern: wenigstens halte ich mich dafür.

Der Sohn fordert seine Freiheit. Der Vater wirft ihm die Peitsche vor die Füße: „Du bist nicht wert, dass meine Hand dich berührt.“ Jetzt könne er gehen.

In dieser Form will der Junge die Freiheit nicht.

Der Sohn. Papa . . .

Man sieht, die Gewohnheit steckt ihm trotz allem so fest in den Knochen, dass er den Vater sogar noch einmal mit dem recht kindlichen „Papa“ anredet.

Der Vater. Sprich den Namen nicht aus!

Der Sohn. Lässt du mich frei!?

Der Vater. Frei! (*Er lacht gellend.*) Noch ein Jahr bist du in meiner Gewalt. Noch ein Jahr kann ich wenigstens die Menschheit vor dir schützen. Es gibt Anstalten zu diesem Zweck. Verlass jetzt mein Zimmer und betritt es nicht mehr!

Der Sohn (mit eiserner Ruhe). Das Zimmer ist verschlossen. Hier geht keiner heraus.

Der Vater (steht auf und geht langsam, schwerfällig zur linken Seitentür).

Der Sohn (mit furchtbarer Stimme). Halt! Keinen Schritt!!

Der Vater (einen Augenblick wie gelähmt von dieser Stimme, setzt sich an den Tisch).

Der Sohn (zieht den Revolver unbemerkt jetzt ganz aus der Tasche).

Der Vater. Hilfe gegen den Wahnsinn . . . (*Er ergreift das Telephon.*)

Der Sohn (hebt den Revolver in die Höhe).

Der Vater (am Telephon). Bitte das Polizeiamt.

Der Sohn. Sieh hierher! (*Er zielt auf ihn und sagt mit klarer Stimme.*) Noch ein Wort—und du lebst nicht mehr.

Der Vater (macht unwillkürlich eine Bewegung, sich zu schützen. Er hebt den Arm, das Telephon entfällt ihm. Er lässt den gehobenen sinken. Sie sehen sich in die Augen. Die Mündung der Waffe bleibt unbeweglich auf die Brust des Vaters gerichtet—Da löst sich der Zusammengesunkene, ein Zucken geht durch seinen Körper. Die Augen verdrehen sich und werden starr. Er bäumt sich kurz auf, dann stürzt das Gewicht langsam über den Stuhl zu Boden. Der Schlag hat ihn gerührt.

Der Sohn mit unverändertem Gesicht nimmt diese Stellung wahr. Sein Arm fällt herunter, dumpf schlägt der Revolver auf. Dann sinkt er automatisch, als setze sein Bewusstsein aus, in einen Stuhl nahe am Tisch.)

Dieses Situationsbild in seiner eindeutigen Unmittelbarkeit kann mit Fug expressionistisch genannt werden. Wenn es auch im Sprachstil nichts von der Manieriertheit der Extremen jener Richtung an sich hat, so muss ihm die gewählte Bezeichnung wegen der nackten Gegensätzlichkeit in seiner Linie und Farbe dennoch zuerkannt werden. Und nicht zum Letzten wegen der Unbedingtheit der Gesinnung, die ein Hauptkennzeichen jener Kunstform revolutionärer Nachkriegsjugend ist.

Ich habe leider in der modernsten deutschen Dramenkunst kein besseres Bühnenspiel als Hasenclevers *Sohn* für das Studium des neuartigsten Situationsbildes finden können. Das liegt begründet in der zu stark aufgetragenen, ausserhalb des Gestalteten liegenden Tendenz; ein Mangel, der seinerseits wieder seine Erklärung findet in der erstaunlich geringen dichterischen Gestaltungskraft mancher expressionistischen Dramatiker, die, ähnlich wie viele ihrer malenden Kollegen, meinten, Bekenntnisse ihrer sicher ehrlichen Gesinnung ekstatisch maniert hervorstossen sei

gleichbedeutend mit dichterischer Formung. Ausserdem liegt es begründet in der extremen tendenziösen Zuspitzung, in der gerade unser Motiv in der Dichtung der Nachkriegszeit erscheint. Hier eine wahrhaft geformte künstlerische Lösung zu finden hatte eines dramatischen Genies bedurft. In Werfels *Spiegelmensch* (1920) vollzieht sich alles in einer Atmosphäre lyrischer Symbolik und literarischer Satire, sodass von einer eigentlichen Gestaltung des Motivs nicht recht die Rede sein kann. In Arnolt Bronnens *Vatermord* (1920) ist unser Motiv ebenfalls behandelt, aber in einer derartig ekelerregenden Weise, dass es mir widerstrebt in diesen Brei von Greueln hineinzufassen.

XII

Der Leser wird hoffentlich im Verlauf dieser Ausführungen die Ueberzeugung gewonnen haben, dass der Begriff „Situationsbild“ die Erscheinungsform bezeichnet, unter der die Situationen eines dramatischen Motivs sinnfällige Gestalt gewinnen. Er wird bemerkt haben, dass es nicht mit dem Bühnenbild verwechselt werden darf, da jenes eben nur eine Teilerscheinung des theatralisch dargestellten Situationsbildes ist. Ebenso wenig fällt der Begriff zusammen mit der Szene. Denn was man gemeinhin so (oder Auftritt) nennt, kann sehr wohl mehrere Situationsbilder umfassen, andererseits aber kann ein Situationsbild sich über die Grenzen mehrerer Szenen hinüber erstrecken. Ausserdem ist wohl klar genug zum Ausdruck gekommen, dass ich unter Vesichtbarlichung im dramatischen Sinn die Gestaltung in ihrem vollen Umfang begreife, also auch im Hinblick auf die akustischen Ausdrucksmittel. Ich hoffe, dass sich daraus ein brauchbarer Standpunkt für die fruchtbare Betrachtung dramatischer Literatur ergibt.



P7-DQL-516